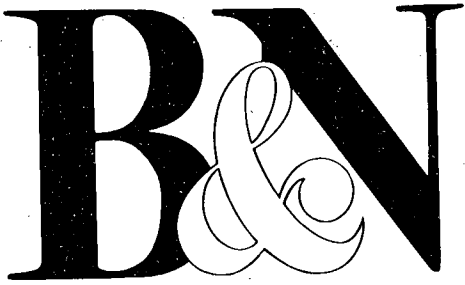
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Parliamo di Heimat *con Edgar Reitz*
Ricordando Truffaut
(con una lettera inedita a Rossellini)
Due maestri: Ince e Dreyer

N. 1 1985

Gremese Editore

A.XLVI N.1 GENNAIO/MARZO 1985

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore generale del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVI, n. 1 - gennaio/marzo 1985
autorizzazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 30.000, estero $ 30
pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005 intestato a
GREMESE EDITORE s.r.l.
Via Virginia Agnelli 88 - 00151 Roma
© 1985 C.S.C.

In copertina: *Heimat* di Edgar Reitz

SOMMARIO

Heimat **di Edgar Reitz**

DOSSIER EDGAR REITZ

Sedici ore di rabbia

Giovanni Spagnoletti

La presente intervista è il pallido risultato di un lunghissimo colloquio, durato nove ore e mezzo, tenutosi il 10 novembre 1984 nella sede della casa di produzione di Edgar Reitz a Schwabing, Monaco. Senza il prezioso aiuto di Viktoria von Schirach mi sarebbe risultato impossibile dare forma al materiale registrato, che definirei più che un'intervista una piccola e parziale storia del Nuovo Cinema Tedesco ovvero una seduta psicanalitica. Per non appesantire ulteriormente il testo si fa riferimento al saggio "Alla ricerca delle radici" e alla filmografia di Edgar Reitz, di Klaus Eder (cfr. nel presente fascicolo pp. 26-45), per ciò che riguarda le trame e la traduzione dei titoli dei film.

Cominciamo dagli inizi: quali sono state le tue prime esperienze con il cinema, da cosa sei stato maggiormente influenzato negli anni Cinquanta?
Quando lasciai l'Hunsrück a diciannove anni per venire a Monaco nel 1952 avevo un sogno segreto, un sogno riguardante il cinema che non osavo ancora sognare realmente. Allora, infatti, l'industria cinematografica era totalmente chiusa e io venivo dalla provincia... Da piccolo ero stato un fotografo dilettante e già a dodici anni mi ero costruito un minuscolo laboratorio fotografico; inoltre possedevo un proiettore-giocattolo a 35 mm e degli spezzoni di film di propaganda nazionalsocialista, per esempio un discorso di Hitler, scene delle Olimpiadi del 1936, ecc. Questa mia esperienza giovanile è citata anche in *Heimat* quando il piccolo Anton organizza nel fienile proiezioni per i bambini del villaggio. Avevo fatto amicizia con il proiezionista del nostro cinema di paese e lui mi regalava interi brani di pellicola di film e cinegiornali che si erano spezzati. Con questo materiale durante la guerra montavo poi film miei da proiettare nel garage di mio padre ai miei coetanei. La colonna sonora era costituita da una piccola orchestra di ragazzi e da me che improvvisavo i rumori e, se necessario, il commento. Riscossi un grande successo: le proiezioni dovevano essere continuamente ripetute. Dun-

que, questo mio primo contatto con il cinema era al tempo stesso giocoso e appassionato. Naturalmente mi sentivo molto gratificato dall'entusiasmo del mio pubblico. Ricordo che una volta ho dovuto preparare una proiezione per un gruppo della Hitlerjugend e ho perso molte settimane per il montaggio, dato che non c'era alcun nesso tra le varie sequenze — ad esempio avevo un transatlantico e poi un uomo che saliva su una pertica — e dovevo ricorrere alla fantasia per trarre fuori da questo materiale una vera e propria storia. Come accennavo in precedenza, il mio hobby era la fotografia e così andavo fotografando di tutto: la mia famiglia, gli amici, gli abitanti del paese, il paesaggio. Facevo foto tipo "Temporale sul villaggio" o "Autunno", ecc. L'altra mia grande passione era la letteratura: al liceo ho amato molto un professore che era un attore fallito, una specie di *enfant terrible*, di poeta che aveva raccolto intorno a sé un gruppo di persone che si occupava di poesia, di filosofia e letteratura esistenzialistica e anche di esoterismo. Ci sentivamo un'élite intellettuale di tipo anarco-pacifista e oggi mi rendo conto che al fondo di questa coscienza elitaria era rimasto qualcosa della mentalità del nazismo.

Anche questa esperienza è citata in Heimat *nella scena in cui un gruppo di giovani intellettuali si scontra verbalmente con un altro gruppo di coetanei che invece pratica lo sport. Ma quali erano allora i film che riuscivi a vedere?*
Dopo la guerra cominciarono ad arrivare in Germania i primi film d'arte: i film tratti dai romanzi di Sartre, Jean Renoir, il neorealismo italiano, Rossellini e De Sica. Fino ad allora avevo conosciuto soltanto il cinema commerciale tedesco che aveva avuto una grande fioritura nel periodo nazionalsocialista. Nella nostra sala di paese si proiettavano due film al giorno e io riuscivo a vedere i film vietati ai minori dalla cabina di proiezione, così che per me il cinema fu legato a un erotismo proibito, allo sguardo che osserva dal buco della serratura.

Dicevi che a diciannove anni ti sei trasferito a Monaco per studiare lettere...
Già negli ultimi anni di liceo avevo disperatamente desiderato fuggire dall'ambiente dell'Hunsrück che mi soffocava da ogni punto di vista. Monaco aveva allora fama di metropoli culturale, una città stimolante e vivace intellettualmente, e per me l'idea di studiare, in particolare materie artistiche e letterarie, rappresentava il simbolo della libertà, anche di quella sessuale. I miei genitori non avevano avuto mai né l'intenzione né i soldi per farmi proseguire gli studi; perciò un giorno sono partito in autostop, praticamente scappando di casa. A Monaco, il giorno stesso dell'arrivo, conobbi quelli che

Heimat
Maria nel 1925
(Marita Breuer)

dovevano diventare i miei amici per molti anni e con cui ho fatto i miei primi film: Bernhard Dörries e Stefan Meuschel.

E come sei riuscito a realizzare il tuo primo film?
Studiavo all'università storia del teatro con Arthur Kutscher, che sin dall'inizio del secolo era un personaggio carismatico e potente, il professore di Bertold Brecht e di molti altri uomini di teatro. Kutscher mi fece frequentare una scuola di recitazione, perché riteneva tale esperienza indispensabile per chi, come me, allora sognava di fare il regista teatrale; inoltre avevo fondato insieme con un gruppo di emigrati russi un piccolo teatro d'avanguardia, la Studiobühne, dove traducevamo e mettevamo in scena testi russi allora sconosciuti in Germania. In questo stesso periodo tra il 1953 e il 1958 avevamo anche organizzato all'università un seminario di cinematografia e lì cercavamo di vedere tutti i film possibili, passando giorno e notte davanti allo schermo e a discutere tra noi. Amavamo particolarmente il cinema muto degli anni Venti, del quale ci entusiasmava l'aspetto formale, e riuscimmo a invitare all'università anche registi come Abel Gance. Un giorno, a visitare Monaco ancora parzialmente distrutta giunse Jean Cocteau, uno dei nostri idoli, e trovandosi tra le macerie del Teatro dell'Opera affermò: «Qui bisognerebbe fare un film». Decidemmo allora che saremmo stati noi a farlo. Un amico che lavorava agli studi della Bavaria ci procurò resti di materiale cinematografico non utilizzato; poi convinsi il vecchio e mitico signor Arnold, il padrone della Arri, ad affittarci una

vecchia cinepresa, che ripagai lavorando nella sua fabbrica, imparando così tutto sulle macchine da presa. In tre realizzammo tre cortometraggi, ognuno dei quali portava la firma di uno di noi: *Auf offener Bühne, Gesicht einer Residenz* e *Schicksal einer Oper,* l'unico che riuscimmo a fare uscire nei cinema.

E poi hai cominciato a lavorare per l'industria.
Dopo la laurea ebbi un colpo di fortuna: tramite un amico mi venne proposto dall'industria farmaceutica Bayer Leverkusen di realizzare un documentario sulla ricerca sperimentale intorno al cancro. Avevo a disposizione tutto ciò che volevo e così sfruttai sino in fondo questa occasione lavorando per un anno intero a questo cortometraggio, che poi vinse un premio al Festival del cinema scientifico di Roma aprendomi le porte del documentario industriale.

Il tuo documentario successivo, Yucatan, *è un film sulle rovine dei templi maja in America centrale. Sembra che allora ci fosse un particolare interesse per questo tema: tu avevi già girato* Schicksal einer Oper, *e la prima opera di Alexander Kluge,* Brutalität in Stein *(t.l.:* Brutalità nella pietra, *1960), è un documentario sui resti dell'architettura nazionalsocialista.*
Per noi le rovine erano il "negativo dell'architettura", cioè l'architettura rivela il proprio intimo nelle rovine, mostrando così lo spirito di un'epoca. Con questa idea ho ripreso le rovine maja. Mi è stato possibile produrre e realizzare *Yucatan* perché nel frattempo avevo un documentario in appalto, *Baumwolle,* per il quale sono stato sette mesi dappertutto, dall'Egitto all'America. *Yucatan* venne poi presentato al Festival del cortometraggio di Oberhausen nel 1961, dove conobbi Alexander Kluge e rincontrai Peter Schamoni che aveva frequentato la Studiobühne. Rispetto a loro avevo un grande vantaggio: l'esperienza professionale e l'alto livello tecnico acquisito lavorando per l'industria. Ben presto però il mio know-out divenne per me un handicap, perché passai i dieci anni successivi della mia vita ad aiutare a fare cinema gli amici che provenivano dalla letteratura e dalla politica. Sono sempre stato convinto che un alto livello tecnico sia indispensabile per il cinema d'autore.

Tu sei uno dei firmatari del "Manifesto di Oberhausen". Com'è che si formò il vostro gruppo?
Intanto bisogna ricordare che era nata una generazione di giovani cinefili che avevano visto un numero enorme di film, entusiasti esclusivamente del cinema straniero. La nostra produzione cinematografica era allora della stessa detestabile mediocrità che aveva caratterizzato tutta la generazione dei nostri padri, i quali erano passati dal nazismo alla società democratica senza alcun cambia-

Heimat
1935: la festa per il compleanno di Hitle

mento. Lo stile era rimasto quello dell'UFA, dove vigeva la stessa arroganza, la stessa concezione gerarchica e da società chiusa. A Monaco si era formato un piccolo gruppo di autori di cortometraggi che si riuniva in un ristorante cinese, qui, nel quartiere di Schwabin, per discutere di ciò che si amava e si odiava. Noi amavamo il cinema francese, quello giapponese, il cinema tedesco degli anni Venti e quello dei registi andati in esilio, come Fritz Lang e Max Ophüls, mentre detestavamo tutto quello che si andava facendo nella RFT. Oberhausen era l'unico festival in cui potevamo trovare un minimo di ascolto tra il pubblico e la critica. L'occasione concreta per il "Manifesto di Oberhausen" venne dalla chiusura definitiva dell'UFA. La fine dell'UFA rappresentava per noi, da un punto di vista cinematografico, la vera e propria fine della guerra. Il nostro manifesto voleva segnalarla e al tempo stesso indicare un nuovo inizio: eravamo una nuova generazione cresciuta dopo il nazismo che si dichiarava antinazista per convinzione e non per opportunismo. Nella stesura del manifesto fu decisivo l'apporto di Alexander Kluge, politicamente il più esperto tra noi; e dopo averlo discusso per mesi, in quel piccolo ristorante, lo rendemmo pubblico nel febbraio 1962. Per la conferenza stampa ad Oberhausen ci eravamo messi persino le cravatte e ci nascondevamo dietro Kluge; eravamo molto emozionati ma al tempo stesso estremamente decisi a lottare per le nostre convinzioni. Salvo rare eccezioni la nostra sortita pubblica venne stroncata dalla stampa: per loro eravamo giovani superbi e ignoran-

ti che avrebbero portato a sicura rovina l'industria cinematografica tedesca.

Retrospettivamente diresti che esiste uno "spirito di Oberhausen"?
Esiste ed è nato da questo scontro che dura dal 1962 e arriva a oggi. Lo definirei un insieme di idealismo democratico, di fiducia incrollabile nel cinema d'autore e nell'idea che il nostro cinema deve basarsi sull'esperienza individuale. Ancor oggi questa concezione è combattuta con tutti i mezzi possibili da un altro blocco composto dal governo, dalla burocrazia e dall'industria cinematografica tradizionale. Paradossalmente il Nuovo Cinema Tedesco è un fenomeno tanto durevole proprio perché non ha mai vinto questa lotta. Non c'è stato mai un momento in questi ventidue anni in cui si è potuto dire: ecco la nuova era del cinema tedesco, come è avvenuto per la Nouvelle Vague. Il cinema tedesco d'autore non ha mai avuto una sua vera "classicità". Ogni singolo film è stato fatto incontrando sempre una forte resistenza, e anche per questo si sono avute tante opere prime di notevole qualità che non hanno poi avuto seguito.

Da Oberhausen è comunque scaturita l'esperienza dell'Institut für Filmgestaltung di Ulm.
Dopo l'uscita pubblica di Oberhausen il nostro problema era sviluppare una strategia che ci permettesse non soltanto di sopravvivere ma anche di potenziare la nostra forza. Cercammo così un'alleanza con tutte le forze creative del paese: per esempio, prendemmo contatto con gli scrittori del Gruppo 47, con i loro editori e con alcuni rappresentanti della musica contemporanea come Pierre Boulez, Luigi Nono e John Cage. Tramite questa attività entrammo in contatto con la Hochschule für Gestaltung di Ulm, l'erede del Bauhaus, dove la fede in un progresso basato sulla tecnologia si collegava all'avanguardia industriale, per esempio nel campo del design. Lì fondammo la nostra scuola di cinema; con Kluge riuscimmo a ottenere un finanziamento dal governo regionale e così potemmo attrezzare l'istituto con sale di montaggio, attrezzature tecniche e persino con uno studio. Si abitava nel campus, si viveva e si lavorava insieme, anche con gli studenti delle altre discipline. Inizialmente ci occupammo soprattutto dei fondamenti del cinema, della sua storia, ma anche delle tecniche della narrazione.

Contemporaneamente però lavoravi anche all'Insel-Film?
Sì, dirigevo un reparto di questa casa di produzione che realizzava filmati pubblicitari, e per loro nel 1965 ho attuato un progetto sperimentale: *Unendliche Fahrt/VariaVision.* Fin dai tempi dell'università avevo avuto un fortissimo interesse per il cinema sperimentale; qui si trattava di uno show multimediale: sedici proiettori proietta-

Heimat
1935: il ragazzo monocolo (Alexander Scholz)

vano contemporaneamente brevi pellicole organizzate per temi su 120 schermi mobili che ricomponevano sempre nuove immagini e nuove associazioni secondo uno schema. Era un gigantesco apparato tecnico che rimase in funzione cento giorni durante la Fiera di Monaco.

E qual era l'idea sottesa a questo esperimento?
Un'idea radicale di un cinema diverso, un cinema per l'uomo in movimento, adatto a luoghi come la metropolitana, i grandi magazzini, ecc., dove si passa e ci si ferma seguendo ritmi individuali. Questo era per noi un cinema svincolato dall'industria da usare secondo i propri bisogni.

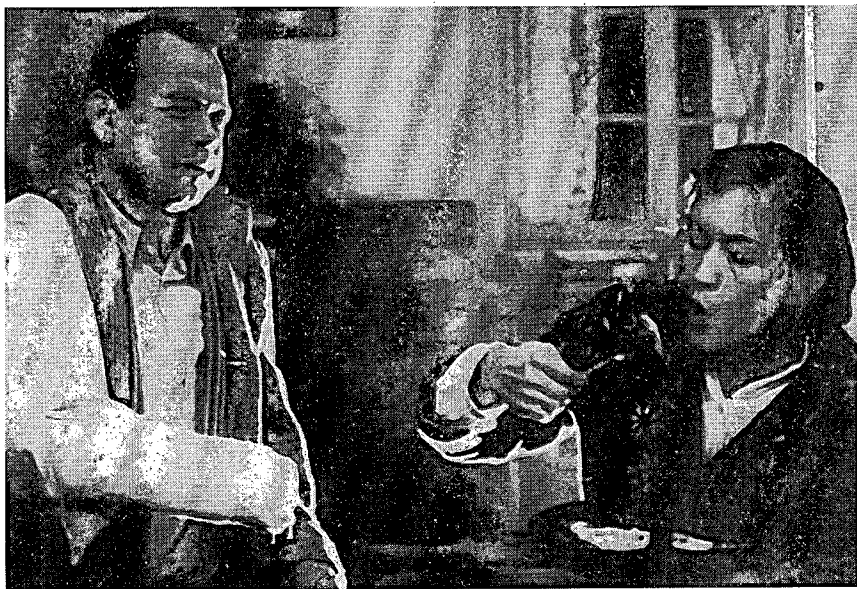
Tu sei uno dei rarissimi registi tedeschi che abbia lavorato per l'industria e la pubblicità. Cosa hai ricavato da questa esperienza?
Innanzitutto c'è da dire che era una questione pratica, visto che né il lavoro a Ulm né quello ai film miei e di Kluge era retribuito. Nello short pubblicitario ho imparato a esprimermi in modo estremamente conciso e preciso, senza fronzoli. È la più dura e rigorosa scuola di cinema: si acquisisce il rapporto con il tempo cinematografico, si capisce che cos'è un secondo, quanto sia prezioso un minuto, si impara a non sprecare nulla. Nuovi criteri estetici comunque non ne ho scoperti, mi limitavo piuttosto ad applicare quelli che

avevo già sviluppato nelle mie opere sperimentali, come *Geschwindigkeit* o *Kommunikation.*

Vedendo questi tuoi primi film, l'impressione che se ne ricava è che fossi profondamente affascinato dalle possibilità della tecnica, dall'ideologia del progresso.
Sono stato e sono tuttora affascinato dalla tecnica, ma oggi sono convinto che la razionalità tecnologica non risolva i nostri problemi, mentre allora avevo ancora questa speranza.

In che misura pensi di essere stato influenzato dalla tecnica del montaggio asincronico di Kluge?
Ho sempre collaborato con lui nella fase delle riprese; spesso mentre Alexander scriveva nuovi testi in un caffè, io giravo il suo film oppure mi portava nuovi attori che poi dovevo inserire nel tessuto del film. Il montaggio, però, che è la parte più importante del suo cinema, lo ha fatto sempre da solo con la moviola. La nostra è stata una collaborazione molto stimolante, perché il mio stile si basa su una narrazione continua, d'atmosfera, mentre il suo parte da una esuberante produzione d'idee in forma di collage che tende a rompere l'atmosfera. Io avevo già usato la frantumazione ritmica e la tecnica del montaggio "duro" prima di conoscere Kluge: ci ero arrivato tramite la musica contemporanea. Alexander invece proveniva dalle scienze sociali e dalla Scuola di Francoforte: il suo proposito era di far emergere l'idea dialettica dalla contraddizione; io volevo invece realizzare una continuità d'atmosfera per mezzo di associazioni emotive. Un trait-d'union tra noi forse è stato Adorno, che si è occupato di musica moderna.

Dopo l'esperimento di VariaVision, *per cui Kluge scrisse i testi, avete girato le vostre opere prime di lungometraggio.*
Ricevuti i finanziamenti governativi, decidemmo di fare i nostri film uno dopo l'altro per poterci aiutare a vicenda. In *Abschied von Gestern* ho curato la fotografia e a volte anche la regia. D'altronde ero l'unico collaboratore professionista della troupe, cosa che accadde anche per *Mahlzeiten.*

Un film stilisticamente molto imparentato alla Nouvelle Vague...
Noi ammiravamo molto la Nouvelle Vague, per noi era un movimento culturale che era riuscito a raggiungere una posizione importante nella vita pubblica. Io amavo particolarmente il romanzo di Queneau, *Zazie dans le métro,* e il film che ne ha tratto Louis Malle, ma anche *Muriel* e *Je t'aime, je t'aime.* Mi affascinava la concezione del tempo di Resnais, l'idea di una temporalità che rende misteriosa l'esistenza umana, la possibilità di far coincidere di nuovo nel

Heimat
1938: Otto e Maria dopo l'incidente (Jörg Hube e Marita Breuer)

montaggio associativo tempo storico e tempo vissuto che in realtà divergono.

In Mahlzeiten *ricorrono già molte delle tue "ossessioni" filmiche: l'antagonismo, nei personaggi di Elisabeth e Rolf, tra chi resta e chi va via, il gusto per alcuni ambienti come il lunapark o i paesaggi notturni, ma quello è anche un tipico film degli anni Sessanta con i problemi della famiglia, del matrimonio, del sesso, dove si respira un profondo senso di disagio e un'aria presessantottesca.*
Il che accadeva anche perché praticamente lavoravamo con studenti e questi problemi ci riguardavano tutti. Se ne discuteva di continuo anche sul set. Avevo scritto una sceneggiatura di cinquecento pagine che naturalmente doveva essere modificata di continuo. *Fussnoten* è per esempio una compilazione di scene girate per *Mahlzeiten* e che non furono utilizzate in fase di montaggio. È giusto quello che dici a proposito delle ossessioni: esse sono indispensabili per mobilitare le forze necessarie a fare un film.

Die Kinder, *il cortometraggio che veniva presentato insieme a* Mahlzeiten, *è il primo di una lunga serie di opere riguardanti i bambini, come* Filmstunde, Picknick, Geschichten vom Kübelkind, Das goldene Ding, *ecc. Come mai questo interesse per l'infanzia?*
Sono convinto che tutte le cose importanti, anche la democrazia e la politica, si formino nei primi anni di vita. È una tragedia che la vita adulta si debba privare di tante utopie e che tante energie positive debbano venir sacrificate perché si diventi adulti. Inoltre è un pia-

cere girare con i bambini, perché quasi tutti sono spontaneamente grandi attori.

E come mai il tuo lungometraggio successivo, Uxmal, *è rimasto inedito?*
Si trattava di un film di fantascienza molto macabro su un pianeta identico alla Terra che di lì a 16 anni attende la sua fine. L'ho girato senza alcuna scenografia avveniristica e con limitatissimi mezzi economici personali; in pratica era una sorta di "campione di prova" per cercare finanziamenti che non ho mai trovato.

Passando a Cardillac, *è l'unico tuo film tratto da un testo letterario "La signorina di Scudéry" di Ernst T.A. Hoffman.*
Ho trasferito la storia nel XX secolo, poiché mi interessavano diverse cose in questo racconto: da una parte l'ambiente degli orefici e degli orologiai che conoscevo bene perché mio padre aveva un negozio di orologeria, dall'altra la figura dell'artista e il problema della trasformazione dell'opera d'arte in fatto commerciale. Anche questa volta la troupe era formata da non professionisti e inoltre eravamo in pieno Sessantotto a Berlino. Scoppiò tra me e la troupe una polemica sull'opera d'arte come fatto dittatoriale e io venni accusato di essere un dittatore perché ero il regista. Fu una vera e propria rivolta contro l'artista considerato, come in Hoffmann, quasi un criminale. Gli attori hanno preteso che queste discussioni fossero incluse nel film e così è nato questo misto di narrazione a colori e di discussioni in bianco e nero.

Era quindi intenzionale l'alternanza tra b/n e colore, una tecnica che tu avevi già usato in un commercial *per la Pirelli e che poi ricomparirà in* Heimat?
Era più che altro una necessità economica, ma questo scambio mi ha sempre interessato.

Cardillac *mi sembra un film disperato, che comunica un profondo stato di crisi. Sia* Mahlzeiten *sia* Cardillac *si concludono praticamente con il motivo del suicidio...*
Uno dei vantaggi dell'artista è che può esprimere nell'arte la sua crisi senza poi suicidarsi veramente... Per me quegli anni sono stati un incubo, un periodo di delusioni terribili. Oberhausen e Ulm erano stati i centri dell'intellighentzia di sinistra dove si sono sviluppati progetti, speranze, amicizie; *Mahlzeiten* aveva riscosso subito un grande successo: avendo vinto il premio opera-prima a Venezia, sono salito sul palco insieme a Louis Buñuel. Ma le porte che si erano aperte con tanta facilità davanti a noi si erano già immediatamente richiuse. A un tratto, nel 1967-68, la situazione cambiò completa-

Heimat
1943: Martha si sposa per procura

mente: con la grande coalizione di democristiani e socialdemocratici era sparita anche ogni opposizione. L'ideologia del Sessantotto poi condannava e criminalizzava l'arte come attività borghese, decadente, riservata nel migliore dei casi ai collettivi. Non osavo più seguire le mie idee, ero "bloccato" dall'ideologia del movimento studentesco in cui credevo, perché si accordava con il mio idealismo democratico. In definitiva direi che il Sessantotto da una parte non ha realizzato la sua rivoluzione e dall'altra ha creato una profonda insicurezza artistica distruggendo una certa tradizione culturale.

Geschichten vom Kübelkind *è un collage di ventitré episodi di argomento e stile diversi. A parte il divertente episodio con Werner Herzog nella parte di un maniaco sessuale e qualche altra scena, mi sembra un'opera minore, difficile da classificare.*
Questo film, realizzato da me e Ula Stöckl, è nato nell'ambito del "Kneipenkino" [1] da noi fondato. Abbiamo lavorato solo con amici, molto spontaneamente e senza grandi pretese; volevamo mettere insieme un piccolo arsenale dei generi cinematografici: episodi polizieschi, commedie, fantascienza, scene documentarie, ecc. Comunque sia, *Geschichten* è soprattutto un film di Ula, costruito intorno alla protagonista, Kristine de Loup, una sua amica.

Anche il film successivo, Das goldene Ding, *è un'opera collettiva fir-*

---

[1] Cfr. nel presente fascicolo il saggio di Klaus Eder, "Alla ricerca delle radici", p. 37.

mata a otto mani. Che cos'è che vi interessava in questa storia tratta dalla mitologia greca?
La mitologia antica è una specie di infanzia dell'umanità dove i conflitti umani si mostrano ancora in una forma pura ed estrema. La storia di Giasone alla ricerca dell'avventura, che incontra una strega incantatrice, Medea, corrisponde a una mentalità infantile e perciò l'abbiamo fatta recitare da bambini. Abbiamo firmato collettivamente questo lavoro sotto l'influsso del Sessantotto, ma si tratta sostanzialmente di un film mio. Tutti questi film collettivi, le parodie come *Kino Zwei*, ecc., in fin dei conti mi hanno impedito di realizzare me stesso. Ho trascorso vent'anni ad aiutare i miei amici e colleghi dedicando molto tempo ed energie, perché credevo che ne sarebbe nato un polo alternativo all'industria cinematografica. Il cinema per me è sempre stato un gigantesco giocattolo e sarebbe stato il mio sogno poterci giocare come ha fatto Fellini. Ammiro la sua sfrontatezza a sperperare miliardi per un film. Dopo il trauma del 1968 non ho più osato sognare il mio sogno: *Heimat* ha, sì, qualcosa del giocattolo gigante, ma solo per quel che riguarda la lunghezza, non il dettaglio. Il mio problema fu che a un certo punto non ho creduto più nel collettivo e dopo *Die Reise nach Wien* c'è stato uno scontro al riguardo con Kluge. Sinché permane nella nostra società un atteggiamento di arroganza e di fastidio nei confronti del singolo artista, è assurdo pretendere un lavoro artistico collettivo che è ancora più difficile da realizzare.

Con Die Reise nach Wien *si compie nel tuo cinema una decisa svolta verso uno stile più narrativo. Come mai?*
Era morto mio padre e per la prima volta dopo tanti anni tornai nell'Hunsrück. Dopo il funerale si parlava di ricordi e trovai nell'album di famiglia una cartolina di mia madre spedita nel 1943 da un viaggio a Vienna. Così mi venne l'idea di fare un film su come immaginavo questo viaggio di cui mia madre non mi voleva raccontare niente. Alexander Kluge si entusiasmò all'idea e così scrivemmo insieme la sceneggiatura, cioè lui fece la "levatrice" e mi costrinse a scriverla in modo veramente sincero, a scavare dentro me stesso.

In questo film, che a mio avviso è una delle migliori commedie del Nuovo Cinema Tedesco, si può avvertire un certo scarto tra gli elementi comici e la psicologia del profondo.
Credo che ciò sia dovuto a un meccanismo di difesa: quando si tratta della propria infanzia e soprattutto della propria madre, si è molto vulnerabili, certe verità sono difficili da riconoscere, per esempio il fatto che la propria madre sia una persona stupida e folle. L'amore per una madre del genere può essere salvato dalla comicità, e così uno salva anche se stesso. Il problema però era che tutto

Heimat
1946: la morte della nonna Katharina (Gertrude Brede)

ciò si svolgeva durante il nazismo e nessuno nel 1974 era disposto ad accettare una malinconica commedia sulla piccola borghesia che allora veniva analizzata come la culla del nazismo. Oggi il film sarebbe stato accolto in modo diverso, all'epoca provocò uno scandalo e fu un disastro finanziario per me.

In Die Reise nach Wien *sono già presenti molti elementi di* Heimat: *l'ambiente dell'Hunsrück, il dialetto, alcuni episodi e personaggi...*
Ci sono certe immagini, certi ricordi molto forti che ho ripreso coscientemente in *Heimat*. Essi sono sempre stati importanti per me.

E perché hai usato Elke Sommer per il ruolo di protagonista?
La trovavo ideale per quella parte: è un'attrice dai modi provinciali e possiede una certa vena comica. Volevo fare per la prima volta un film con veri attori e una troupe di professionisti.

Il che forse ti ha portato a scegliere una drammaturgia più lineare.
Diciamo che ho trasformato in qualcosa di diverso la mia vocazione al salto, all'interruzione realizzata nei film precedenti con il montaggio. Non mi ha mai convinto la drammaturgia americana psicologizzante per cui ogni cosa deve avere un nesso logico con la successiva, la drammaturgia del passaggio associativo da un'immagine all'altra. Tale passaggio può avvenire anche senza alcun nesso logico e nel mio film il montaggio segue la stessa fantasia frivola e illo-

gica che guida il carattere delle due protagoniste. La disarticolazione nella sceneggiatura del rapporto causa-effetto che io amo nel cinema è il principio che le due donne seguono nella vita. È esclusivamente con questo principio che ho girato *Heimat*, ogni suo personaggio vive di tale logica.

E questa acquisizione ti ha portato a un totale distacco da Kluge?
Il conflitto sorto a proposito di *Der starke Ferdinand* (Ferdinando il duro, 1976) di cui io ho girato un terzo del film, ha segnato la diversità di metodo a cui eravamo giunti.

Tuttavia nel 1974 hai firmato insieme a lui la regia di In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod.
Dovevo saldare un conto con Alexander, che mi aveva aiutato per *Die Reise nach Wien.* Tuttavia volevo che questo fosse un film solo suo e che la mia collaborazione rimanesse la più tecnica possibile.

Stunde Null *inizia là dove finisce* Die Reise nach Wien; *tuttavia sembra che tu abbia dato retta alle critiche, che definirono quella commedia un film "frivolo e triviale", e hai di nuovo girato un'opera "seria". Inoltre con* Stunde Null *hai incontrato due dei tuoi principali collaboratori di* Heimat, *lo sceneggiatore Peter Steinbach e il direttore della fotografia Gernot Roll.*
È vero, ma c'è ancora un'altra differenza di fondo: in *Die Reise nach Wien* mi interessava soprattutto il movimento, mentre in *Stunde Null* l'atmosfera. Ho sempre pensato che debba esistere una realtà a parte chiamata cinema, nella quale possiamo entrare con un passo e che possiede un'atmosfera ugualmente intensa alla nostra, percepibile con tutti i sensi. Soltanto con Gernot Roll alla macchina da presa ho potuto raggiungere questo gusto *plein air.* Ciò non era accaduto con Robby Müller in *Die Reise nach Wien.*

Guardando retrospettivamente, non sembra che tu abbia avuto molta fortuna con i tuoi film: a parte Mahlzeiten *e il successo televisivo di* Stunde Null, *tutti gli altri sono stati insuccessi economici e di pubblico. Rivedendoli oggi si ha l'impressione che le tue opere non siano mai arrivate al momento giusto, e ciò vale anche per* Der Schneider von Ulm.
Questo era uno dei progetti che mi stava più a cuore. La prima versione della sceneggiatura risale al periodo vissuto a Ulm nel 1966. La figura storica di questo sarto, che inventa il modo per volare e diventa una leggenda perché il suo volo finisce in un fiume, mi aveva affascinato anche perché è la storia di un fallimento. Nella tradizione europea, a differenza di quella americana, c'è una identificazione più con l'insuccesso che con il successo. La grande novità di *Der*

Heimat
1955: il primo amore di Hermann (Gudrun Landgrebe e Jörg Richter)

Schneider von Ulm era che avevo a disposizione tutti i mezzi più moderni della tecnica cinematografica. Ho cercato di ricostruire nel modo più dettagliato possibile le condizioni di vita all'epoca della rivoluzione francese, perché ero molto colpito dall'idea che i miei personaggi fossero vissuti realmente al loro tempo. Era l'epoca in cui affondano le radici le nostre speranze, utopie e delusioni democratiche.

Si è detto a proposito del tuo film che, più di mostrare un uomo che vola, si esprime l'idea astratta del volo.
Nel realizzarlo ho incontrato alcune difficoltà fondamentali: per fare questo film in costume si è dovuto ricorrere a una coproduzione e per la prima volta in vita mia ho girato all'estero, in Cecoslovacchia, dove non sono mancati grossi problemi di comunicazione e di intesa. Poi c'è un sostanziale errore di sceneggiatura: il mio cieco entusiasmo nel voler creare un nesso tra il sogno del sarto e quello della rivoluzione, cioè connettere l'ideologia della libertà con lo sviluppo della tecnica. Oggi mi rendo conto che non esiste un vero e proprio nesso tra queste due cose, ma allora non volevo rinunziare a questa mia idea. E poi, come al solito, la questione del direttore della fotografia: Dietrich Lohmann, che allora lavorava molto con Fassbinder, non ha recepito la mia idea di un'immagine che continui oltre l'inquadratura, di una fotografia ampia, spaziosa, ariosa. Lohmann sosteneva che ogni immagine deve per forza finire ai bor-

di e che bisogna partire da essi per poi muoversi sempre più verso il centro. E difatti le scene di volo, che sono la cosa migliore del film, sono state girate dal secondo operatore, Martin Schäfer. Dunque una serie di errori fondamentali, il più grave dei quali dipendeva dal maggior peso dato a una verità astratta, la teoria giacobina, rispetto a un sogno concreto, quello di volare con un'apparecchiatura costruita con le proprie mani. Mai più nella vita mi farò guidare da una verità astratta.

Passiamo per concludere al complesso composto da Geschichten aus den Hunsrückdörfer *e* Heimat.
Sono due cose molto diverse, non appartengono a un complesso. Quando nel 1980 mi misi in moto per raccogliere il denaro necessario per girare il documentario *Geschichten aus den Hunsrückdörfer,* avevo già pronta la sceneggiatura di *Heimat,* ma ancora non c'era alcuna speranza di poterla realizzare. *Geschichten* voleva essere un ritratto delle atmosfere e dei paesaggi dei villaggi da cui provengo, come un viandante che passa da una casa all'altra, gira per la zona e si ferma a parlare con la gente. Tutti nel documentario sono parenti o amici e da ognuno di loro mi sono fatto raccontare come vive e cosa pensa, senza intenti ideologici, come se ti prendessi per mano e ti mostrassi un posto. Così tramite la macchina da presa sono riuscito a ritrovare le mie radici: ho capito da dove venivano i miei personaggi, i miei temi, le mie "ossessioni".

Che importanza ha avuto questo documentario per Heimat?
Solo quella di accentuare una generica sensibilità per la fisionomia delle persone e per il paesaggio.

Dopo il clamoroso insuccesso di Der Schneider von Ulm *come sei riuscito a realizzare un progetto tanto impegnativo come* Heimat?
Dopo che lo *Schneider...* venne fatto a pezzi dalla critica e praticamente non uscì mai nelle sale, ero talmente ferito che non volevo mai più fare cinema. Mi sentivo profondamente umiliato e non vedevo più alcuna possibilità di proseguire il mio lavoro. Passai un inverno terribile a Sylt, sul Mare del Nord, telefonando la sera agli amici perché mi aiutassero a cambiar vita. Il colpo finale mi venne dalla trasmissione in Germania di *Holocaust,* che riuscì con i mezzi più bassi e detestabili del cinema commerciale a fare quello che noi avevamo tentato per vent'anni: toccare profondamente la coscienza dei tedeschi. Completamente demoralizzato, decisi di scrivere un libro, la mia autobiografia, per capire meglio me stesso, e così arrivai al tema centrale dell'andar via. Mi tornò in mente un vecchio soggetto del periodo di Ulm, la storia di uno zio di mia madre che un bel giorno era sparito ed era tornato molti anni dopo, ormai un ric-

Edgar Reitz sul set di *Heimat*

co americano con una grande macchina e un autista negro. Scrissi questo racconto perché sentivo sempre piacere a raccontare storie, anche se avevo chiuso con il cinema. Proseguii così nella stesura, che conteneva già tutti i personaggi di *Heimat*. Il manoscritto venne letto da Joachim von Mengershausen, che convinse la televisione a interessarsi a tale progetto: a questo punto mi fermai nell'Hunsrück con Peter Steinbach per un anno a scrivere la sceneggiatura. In questo modo potevo anche sottrarmi ai creditori che continuavano a cercarmi dopo il disastro di *Der Schneider von Ulm*. In questa situazione ho girato *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, perché non credevo che si sarebbe mai fatto *Heimat;* viceversa, del tutto inaspettatamente la WDR mi offerse un contratto per un film di sei ore. Il mio progetto restava però un'opera di sedici ore e decisi di rischiare la catastrofe e di preparare a loro insaputa il film come lo volevo io. In questo modo pensavo di costringere la televisione a finanziarlo sino in fondo.

Ma l'avevi pensato come uno sceneggiato televisivo a puntate?
No, l'ho sempre considerato un unico film; il motivo che mi ha dato la forza di scrivere la sceneggiatura era l'idea che questo fosse un film impossibile, senza limiti, una pura utopia. Volevo mandare al diavolo Oberhausen, Ulm, il Nuovo Cinema Tedesco, tutti i nostri progetti, programmi, sistemi. La mia strategia consisteva nel prendermi i soldi della televisione e infischiarmene delle loro richieste, della loro esigenze, delle loro paure.

Come in Cardillac, *uno dei dati stilistici che caratterizzano* Heimat *è l'alternanza tra b/n e colore.*
Tale scelta fa parte della mia protesta contro le forme tradizionali, non volevo ricadere in una drammaturgia classica. Ma c'è anche un altro motivo: un film trasmesso in tv continua a far parte del palinsesto televisivo; *Heimat,* invece, doveva come contrastarlo, essere immediatamente riconoscibile, oltre alle altre sue particolarità, come un corpo estraneo.

Insieme alle figure archetipe di colui che resta e di chi va via, in tutto il tuo cinema si nota una quasi predominante attenzione per le donne. Anche in Heimat *il vero punto di partenza è la breve storia iniziale di Apollonia.*
È vero, ho un amore particolare, un maggiore entusiasmo per i personaggi femminili, mentre con quelli maschili c'è maggiore identificazione. Le donne, ad esempio, hanno un rapporto particolare con il luogo in cui vivono, gli uomini invece lo considerano soprattutto sotto l'aspetto del lavoro. Non ho avuto mai difficoltà a descrivere le donne anche se non mi so spiegare i loro comportamenti, e probabilmente in ciò sta il fascino che esercitano su di me, la loro poeticità. Tuttavia il mio rapporto con loro è stato anche un campo di battaglia, spesso le ho odiate, come si rileva facilmente nella figura di Elisabeth in *Mahlzeiten.*

Come mai in tutta la parte del dopoguerra, ricca di riferimenti autobiografici, è rimasto relativamente marginale il periodo del Sessantotto, che per te è stato tanto importante?
Non ero pronto al confronto, credo che ci voglia una maggiore distanza dagli eventi per un'elaborazione artistica. Ero molto contento di poter seguire i miei personaggi lontano dall'ambiente studentesco e che le vite dei due protagonisti, Maria e Paul, si siano in qualche modo concluse prima di quell'epoca, dato che quanto si svolge negli ultimi episodi costituisce solo delle varianti di ciò che è già avvenuto.

Ma non avresti potuto eliminare semplicemente la parte degli anni Sessanta che, a mio giudizio, come tutto il complesso del secondo dopoguerra, è la parte più debole di Heimat, *forse proprio per quel problema di distanza a cui accennavi?*
Amo troppo la storia di Maria e dei suoi tre figli, Ernst l'antiquario, Anton con la sua fabbrica che affronta la crisi economica ed Hermann che dà il suo primo concerto elettronico, per poterci rinunziare. Avrei voluto inserire un altro episodio tra "L'americano" e "Hermännchen", dove c'è un salto temporale troppo grande, e doveva trattare del vecchio Mathias. Anton è tornato dalla guerra e ha

fondato la sua fabbrica; Ernst con i soldi guadagnati al mercato nero fa operare il vecchio che è diventato quasi cieco. Mathias ritorna a vedere, può di nuovo leggere i giornali e poi muore. Sarebbe stato un bellissimo episodio che avrei raccontato dal punto di vista del vecchio. Purtroppo è morto veramente Willi Burger, che interpretava Mathias, ed è stato un tale shock per tutti noi che non ho voluto realizzare questo episodio; al suo posto ho cercato di attuare alcune mie idee nella figura di Katharina.

L'ultima puntata di Heimat *con la "Festa dei vivi e dei morti" mi ha ricordato l'epilogo fassbinderiano di* Berlin Alexanderplatz.
Non l'ho mai visto, ma credo che non si tratti di una pura coincidenza. Nel nostro cinema d'autore l'interesse per la metafisica deve necessariamente venir fuori specie quando si dispone di tanto materiale: creiamo personaggi che nascono, cercano la felicità e alla fine muoiono. A questo punto sorge spontanea la domanda se siano veramente morti, se morire significa aver cessato di essere interessanti, di avere una storia, di essere "raccontabili". La mia conclusione è stata no. A questo punto ho dovuto abbandonare l'ambito del realismo, delle immagini realistiche. Ho così tradotto visivamente la credenza contadina che i morti continuano a vivere tra noi.

Come ti spieghi l'improvviso successo di Heimat *dopo anni di fallimenti e delusioni, visto che questo tuo ultimo film in fondo è una summa di tutto quanto hai espresso in precedenza: dall'interesse per la radio a quello per la tecnica, dalla passione per il volo all'amore per le donne, da Zarah Leander e il cinema degli anni Trenta ai lunapark, dall'Hunsrück ad Amburgo e Ulm, al dialetto, ecc.?*
Credo che sia dovuto a una mia nuova radicalità *Heimat* è il frutto di una profonda rabbia e di una totale mancanza di freni: non ho voluto fare più nessuna concessione anche rispetto alla forma, ho seguito molto di più le mie ossessioni personali. Ciò ha reso probabilmente più chiare le mie idee di cinema. Vorrei aggiungere un'ultima cosa: per me il pubblico è una belva feroce sempre pronta a sbranare ciò che le capita tra i denti. Con *Heimat* questa belva è stata domata, perché è un'opera inclassificabile e quindi più difficile da distruggere. Il pubblico inoltre, per una coincidenza, era pronto al tema di *Heimat:* alla storia del nostro secolo, a quella della propria vita, alla problematica di chi resta e di chi parte. Questi temi erano maturi come un frutto e il film con l'impeto delle sue sedici ore l'ha fatto cadere a terra come accade con un colpo di vento. La fortuna di *Heimat* è stata la sincronicità con il tempo reale. È la prima volta nella mia carriera che mi è successo e potrebbe restare l'ultima.

SAGGI

DOSSIER EDGAR REITZ

Alla ricerca delle radici

Klaus Eder

A chi, alla Biennale di Venezia del 1984, vide *Heimat* senza conoscere altri film di Edgar Reitz o addirittura avendone sentito il nome per la prima volta, deve essere sembrato che un impeccabile capolavoro fosse all'improvviso caduto dal cielo. Chi invece conosceva le sue opere precedenti poteva congratularsi con lui per la felicità, l'accortezza, la perseveranza e anche il coraggio con cui in *Heimat* veniva sviluppato e portato a compimento quanto prima era stato intuito e tratteggiato a grandi linee. Non si tratta soltanto di singoli motivi tematici che si ritrovano nell'opera precedente, oppure del nucleo fondamentale della storia che Reitz si annotò sin dai primi anni Sessanta (quella di un uomo che dice di andare a bere una birra e invece scompare dal villaggio senza lasciare tracce, restando lontano per decenni). Si tratta soprattutto del metodo cinematografico, del modo di raccontare, che va dall'uso del colore sino alla struttura drammaturgica in sedici ore. Proprio riguardo all'aspetto estetico molte cose derivano dal suo cinema precedente.

Il successo, dunque, di *Heimat* — per quanto sorprendente, anche per lo stesso Reitz — non è affatto casuale. In esso non ci sono solo i cinque anni occorsi per elaborarlo e produrlo (si tratta pur sempre di un film che equivale a dieci lungometraggi di durata normale); dentro ritroviamo circa venticinque anni di lavoro e d'esperienza cinematografica. In tale carriera *Heimat* rappresenta un traguardo provvisorio: un film perfetto e un caso fortunato per la cinematografia tedesco-occidentale.

Heimat ci porta nell'Hunsrück, nella regione cioè dove è cresciuto Edgar Reitz, la sua patria. L'Hunsrück (il nome deriva da "Hoher Rücken" [schiena alta]) è una regione montagnosa che si estende dalla parte sinistra del Reno sino al confine con il Lussemburgo, orlata a nord e a sud da due fiumi, la Mosella e il Nahe. Se sulla carta geografica si traccia una linea da Francoforte al Lussemburgo, essa passa attraverso l'Hunsrück. Anche una linea tracciata da Parigi a Berlino passa, come si può vedere nella seconda puntata ("Il centro del mondo"), per l'Hunsrück. Nel centro del mondo, nel villaggio di Morbach, Edgar Reitz è nato nel 1932. Era quindi troppo giovane

per essere e sentirsi responsabile del nazismo e della guerra. Apparteneva a una nuova generazione, la generazione dei figli che negli anni Cinquanta e Sessanta, senza avere colpe storiche, poteva ricominciare tutto da capo, anche il cinema.
È un fatto importante, e non è senza significato per la visione del mondo di Edgar Reitz. Nel 1952 egli conseguì la maturità a Simmern, la cittadina dell'Hunsrück che più tardi diventerà il teatro di *Die Reise nach Wien* (t.l.: *Il viaggio a Vienna*). Nell'Hunsrück non ci sono agglomerati urbani più grandi. Questa regione di campi e foreste, di villaggi e contadini, non è altro che una zona di provincia; chi vuole farsi strada, deve andarsene. Ed Edgar Reitz se ne andò, perché altrove si davano migliori possibilità.
Da un punto di vista ideologico se ne andò anche per un altro motivo, diciamo di ordine storico: nella Repubblica Federale degli anni Cinquanta la famiglia, di regola, non offriva più spazio per un'esperienza del mondo e per una *éducation sentimentale* scevra di pregiudizi. I successi nella ricostruzione del paese distrutto dalla guerra andavano di pari passo con una spoliticizzazione della vita pubblica e privata. Negli anni Cinquanta venne posta la prima pietra per quel gigantesco supermarket che è oggi la RFT.
Tutto ciò ha avuto un prezzo pesante: irrigidimento ideologico, restaurazione politica (riarmo, guerra fredda). Rainer Werner Fassbinder ha descritto perfettamente questo clima nella parte finale del suo *Die Ehe der Maria Braun* (Il matrimonio di Maria Braun) ed Helma Sanders Brahms in *Deutschland, bleich Mutter* (t.l.: *Germania, pallida madre)*. Anche in *Heimat* se ne parla nella nona puntata, "Hermännchen"[1], che riflette con grande precisione il clima morale degli anni Cinquanta. Hermann, il più giovane, il figlio illegittimo di Maria (la protagonista del film) se ne va di casa perché la famiglia, non senza malignità e convinta di aver fatto il suo bene, lo obbliga a interrompere una relazione con Klärchen, una ragazza che ha qualche anno più di lui. Come Hermann anche Reitz se ne andò via, forse non per lo stesso motivo, una relazione proibita, ma per lo stesso clima ideologico e morale a causa del quale naufraga l'amore del giovane.
Soffermiamoci ancora un momento sul problema del fuggire di casa. Per la generazione di Reitz non era soltanto il fatto di partire, si trattava di una rottura più o meno consapevole con la generazione dei padri, con i loro valori, la loro morale, il loro modo di vedere il mondo. Nella RFT degli anni Cinquanta tale rottura tra generazioni era stata molto più violenta che altrove: i padri erano stati pur sempre i responsabili del nazismo o per lo meno dei simpatizzanti,

---

[1] Diminutivo di Hermann (n.d.t.).

cosa che dopo la guerra si cercava di rimuovere e dimenticare al più presto. Il sociologo Helmut Schelsky l'ha definita una «generazione senza padri». Non soltanto questi venivano ignorati, ma non si voleva neanche avere a che fare con i registi della generazione dei padri, né con Wolfgang Staudte né con Fritz Lang tornato dall'emigrazione alla metà degli anni Cinquanta. Tra i vecchi registi e i nuovi autori non ci fu né una continuità né un rapporto. Questa rigorosa scissione chiarisce anche i motivi per i quali il nazismo, problema centrale ad esempio in Wolfgang Staudte se si considerano i suoi film migliori, non abbia più rappresentato per le nuove leve un tema essenziale. Ai loro occhi era più importante il problema e la ricerca della propria identità. Non a caso al centro di moltissimi film del Nuovo Cinema Tedesco (N.C.T.) troviamo di continuo intellettuali e artisti che discutono e riflettono sulla propria condizione. Ciò vale anche per Edgar Reitz, che in *Cardillac* ha creato la figura di un orafo come specchio della sua situazione.

Ma torniamo al 1952, l'anno in cui il giovane Reitz lasciò la sua patria. Si trasferì nella città che a un provinciale, allora come oggi, doveva apparire il centro della vita intellettuale: Monaco. Studiò, fece teatro e ben presto rivolse la sua attenzione al cinema. I suoi primi tentativi nel cortometraggio nacquero uno o due anni dopo la maturità. Allora non esisteva un istituto superiore di cinema dove poter imparare il mestiere. Così egli restò un autodidatta e imparò tutto dalla pratica. Girò cortometraggi che venivano presentati a integrazione del film principale, documentari su temi scientifici, short televisivi d'educazione stradale, film per l'industria e la pubblicità. Scrisse sceneggiature, fu prima assistente operatore, poi direttore della fotografia, ispettore di produzione, montatore e infine regista. Quando debuttò nel lungometraggio — *Mahlzeiten* (t.l.: *Pasti*) la sua opera prima di finzione viene tredici anni dopo il suo esordio nel mondo del cinema — tutto questo lavoro basato su forme brevi e svolto in generi diversi si è rivelato un buon tirocinio, un eccellente campo di sperimentazione. Del resto, come Edgar Reitz, la maggior parte dei registi del N.C.T. ha iniziato con il cortometraggio: nel 1962 sono stati proprio alcuni autori di cortometraggi, con il "Manifesto di Oberhausen", a rivendicare il diritto di creare il nuovo cinema tedesco. Tra loro Edgar Reitz era colui che possedeva la maggiore esperienza derivante da quasi dieci anni di attività cinematografica.

Quando Reitz cominciò a lavorare nel cinema alla metà degli anni Cinquanta, mancavano i modelli a cui ispirarsi, non c'era una tradizione a cui riallacciarsi. I registi che prima del 1933 avevano reso famoso il cinema tedesco erano morti oppure si trovavano all'estero. La produzione commerciale del dopoguerra si rifaceva più o meno senza fratture agli standard dell'UFA nel Terzo Reich, obbeden-

Mahlzeiten

do a una nuova, più adeguata ideologia senza però rinunziare alle stesse ricette cinematografiche. Inoltre non esisteva (come a Parigi) una cineteca che offrisse la possibilità di vedere in modo sistematico le opere più importanti della storia del cinema. Sotto il profilo dell'arte cinematografica, dalla fine della guerra sino agli anni Sessanta si può solo parlare di un vuoto totale. Questa situazione non doveva necessariamente costituire uno svantaggio per chi cominciava. L'arte si legittima sempre, almeno in parte, tramite la novità, Edgar Reitz poteva realizzarsi come se niente fosse stato fatto prima. Per così dire, poteva reinventare il cinema, un privilegio che godette dopo la guerra soltanto la sua generazione, la prima del N.C.T. Già quando iniziò Fassbinder, alla fine degli anni Sessanta, la situazione era mutata.
Due aspetti contraddistinguono sin dall'inizio l'opera di Edgar Reitz: da un lato l'avversione per il cinema industriale convenzionale, cioè il rifiuto di certi modelli narrativi e delle conseguenti forme organizzative; dall'altro un marcato gusto per l'esperimento, per la ricerca, per un prodotto da laboratorio. Nei suoi primi lavori non di rado Reitz si avvicinò agli oggetti filmici e ai suoi procedimenti con l'atteggiamento del ricercatore. Nel cortometraggio del 1961, *Kommunikation* (t.l.: *Comunicazione*), un lavoro su commissione, questa curiosità da ricercatore riguardava il problema di come un concetto, dunque qualcosa di astratto, possa tradursi in immagini concrete. Reitz rinunziò all'usuale strumento del commento esplicativo. Combinò i simboli della comunicazione (dalla posta pneumatica al telefono e al telex, alla radio, la televisione e il computer) in una sin-

fonia ottica strutturata musicalmente che non chiarisce certo il concetto di comunicazione ma fornisce l'idea di cosa sia il comunicare nel mondo tecnologico di oggi. Molto timidamente si ritrova in questo film un sottofondo filosofico. Dato che in *Kommunikation* curiosamente non compare l'uomo, il film è così, in maniera spettrale, privo della presenza umana, come se l'onnipresenza della comunicazione tecnica dovesse mettere in evidenza una mancanza: la perdita del linguaggio, della comunicazione tra gli uomini. La musica, una composizione elettronica, apparteneva a Josef Anton Riedl, un importante collaboratore di Reitz nel suo primo periodo.
L'impostazione sperimentale è ancora più evidente in *Geschwindigkeit* (t.l.: *Velocità*) un cortometraggio che doveva essere il primo di una serie riguardante la teoria del cinema, ma che purtroppo rimase un esempio isolato. Si tratta di uno studio sul tema della velocità che si rifà al retroterra artistico del futurismo: al posto della pacata e statica rappresentazione del paesaggio data dal romanticismo subentra, con i mezzi tecnici del XX secolo, l'esperienza della velocità (Fernand Léger: «Facciamo scomparire il paesaggio con la velocità di un treno rapido»). Il film inizia con immagini pacate, statiche, che trapassano in un moto lento e poi sempre più rapido (il movimento di oggetti davanti alla macchina da presa: ottovolante, automobile, aeroplano; ma anche il movimento della macchina da presa) sino a che alla fine non restano che le strutture grafiche del mondo reale, dissolvenze incrociate il cui movimento sempre più rapido alla fine viene congelato in immagini fisse, in istantanee irrigidite. Si offrono metamorfosi dell'ambiente il cui momento risolutivo è esclusivamente il movimento della macchina da presa. I mutamenti dello sguardo modificano l'oggetto osservato. Niente è lasciato al caso. La struttura del film, vista nei suoi particolari, risulta una sorta di partitura dove la musica (ancora una volta di Josef Anton Riedl) costituisce un principio dinamico fondamentale. La lavorazione durò oltre un anno, dal febbraio 1962 al marzo 1963, un tempo di produzione insolito per un cortometraggio di tredici minuti. A ragione si può parlare di un esperimento cinematografico condotto in modo scientifico, per una ricognizione dei mezzi linguistici e delle possibilità del cinema.
Tale lavoro trovò una utilizzazione pratica, poco più tardi, in uno short pubblicitario della Veith-Pirelli la cui prima parte (prima dell'inevitabile pubblicità finale del pneumatico) suggerisce l'impressione di velocità, di rapida andatura, come varia la velocità nel ritmo della guida (partire, andare velocemente, frenare). Tra parentesi: Edgar Reitz è stato l'unico tra i più importanti registi tedesco-occidentali a girare una serie di film pubblicitari.
Nel 1963, insieme ad Alexander Kluge, Reitz fonda l'Institut für Filmgestaltung (Istituto di composizione cinematografica) a Ulm,

che inizialmente faceva parte di un'accademia d'arte, la Hochschule für Gestaltung (Scuola superiore di composizione) e che poi, alla metà degli anni Sessanta, venne scorporato ed esiste ancor oggi sebbene con mutate sfere di competenza. L'istituto nacque al seguito delle discussioni del "Manifesto di Oberhausen": l'idea centrale era che il cinema tedesco-occidentale aveva bisogno di un luogo di formazione per i debuttanti e di un centro teorico. L'idea era appoggiata da Fritz Lang che ne doveva assumere la direzione, cosa che poi non avvenne per motivi di salute. Si creò così una situazione paradossale: un centro di formazione, una sorta di provvisoria scuola superiore di cinema, fu diretta da registi che sino ad allora avevano realizzato soltanto cortometraggi. Il risultato era che chi insegnava a sua volta imparava. Il gusto per la sperimentazione di Edgar Reitz trovò qui il suo luogo ideale.
Al centro del programma di Ulm, che si deve immaginare molto elastico e improvvisato, venne privilegiata, anche per motivi economici, la struttura drammaturgica di forme brevi e brevissime. Nacquero "miniature", piccole unità narrative: opere di uno, di tre minuti, oppure clips musicali (la cui lunghezza era stabilita da quella della canzone: Reitz girò una serie di tali film). Si iniziò con l'analisi della storia del cinema: Murnau, Lang, Richter, Vertov, Dovženko, Ejzenstejn; più tardi si realizzarono anche documentari. Influenze di questo rapporto sperimentale con il cinema si ritrovano in molti lavori successivi di Reitz sino allo stesso *Heimat:* all'inizio di ogni puntata si vede una grande pietra su un prato sopra cui scorrono, all'acceleratore, delle nuvole: un piccolo studio sulla rappresentabilità del tempo al cinema. Sono influenze che riconducono a Ulm, come ad esempio quei tre tentativi in *Heimat* di inserire parti a colori in sequenze in bianco e nero.

La collaborazione con Alexander Kluge

A Ulm cominciò tra l'altro la stretta collaborazione di Reitz con Alexander Kluge che durò sino alla metà degli anni Settanta. In occasione dell'Esposizione universale del traffico a Monaco nel 1965 Reitz organizzò una multivisione di centoventi "anelli" cinematografici *(VariaVision)* per la quale Kluge scrisse i testi. Reitz è stato coregista e direttore della fotografia in *Abschied von Gestern* (t.l.: *Addio al passato*) e poi in *In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod* (t.l.: *Quando un grave pericolo è alle porte le vie di mezzo portano alla morte*). Kluge a sua volta fu cosceneggiatore di *Die Reise nach Wien.* Anche altre collaborazioni a volte pluriennali ebbero inizio a Ulm: con la regista Ula Stöckl, con il direttore della fotografia Thomas Mauch e con la montatrice Maximiliane Mainka. L'Institut für Filmgestaltung di Ulm è stato negli anni Sessanta un

punto di concentrazione per almeno una parte del successivo N.C.T. Anche nel suo periodo di Ulm Edgar Reitz non sviluppò una propria scrittura, un proprio stile a cui più tardi potesse ricorrere. Ciò avrebbe comportato anche un interesse narrativo che egli fondamentalmente poté sviluppare solo con il suo primo lungometraggio. All'inizio i suoi interessi per il cinema e le sue possibilità erano troppo diversi per farsi vincolare in uno stile, in un genere, in un tipo di film. Forse ciò appartiene ai fondamenti del suo modo di intendere il cinema: superare la noia di quanto è stato già fatto, sperimentare sempre il nuovo, porre costantemente nuovi confini. Non c'è uno dei suoi film che non costituisca un superamento di quanto egli aveva fatto in precedenza. Senza un atteggiamento aperto a sempre nuove esperienze, un'impresa gigantesca come *Heimat* non sarebbe stata pensabile. Solo un punto è indiscutibile per Reitz: che il cinema è un linguaggio allo stesso modo della letteratura, della pittura, della musica.

La convinzione che si deve imparare questo linguaggio, non soltanto per fare film ma anche per comprenderli, lo portò nel 1968 a un interessante esperimento didattico e di politica culturale. Lo scopo era di introdurre nella scuola il cinema come materia d'insegnamento: un'impresa folle per chi conosce la burocrazia tedesca, ma Reitz era allora abbastanza entusiasta e ingenuo per muoversi in questa direzione. Con l'accordo delle autorità competenti, per due mesi insegnò in una scuola di Monaco i fondamenti del linguaggio cinematografico: scelta delle inquadrature, montaggio, movimenti di macchina, ecc. Contemporaneamente vennero filmate le sue lezioni, e i lavori di ripresa divennero una parte del materiale didattico. *Filmstunde* (t.l.: *Ora di cinema*) è il titolo che documenta questo tentativo che voleva rappresentare un modello. È ancor oggi un buon esempio di come si possa insegnare il cinema nella scuola.

Tornando ancora una volta a Ulm, oltre al lavoro pratico e alla realizzazione di piccoli filmati, si fece molta teoria (mentre i registi della Nouvelle Vague provenivano dalla critica, i loro colleghi tedesco-occidentali scrissero essenzialmente lavori teorici). Edgar Reitz sviluppò le sue idee sul cinema in una serie di saggi (alcuni dei quali sono stati recentemente ripubblicati)[2]; erano idee utopiche per realizzare le quali mancavano, anche dopo il "Manifesto di Oberhausen", tutte le premesse economiche. Tuttavia qui venne anticipato l'essenziale del successivo N.C.T.: il cinema d'autore (Autorenfilm). In tale definizione si rivelano naturalmente le influenze francesi.

I primi film della Nouvelle Vague giunsero in Germania all'inizio degli anni Sessanta (e Reitz venne affascinato soprattutto da *Zazie*

---

[2] Edagr Reitz: *Liebe zum Kino*, Colonia, Verlag Köln 78, 1984.

Die Reise nach Wien

nel metrò di Louis Malle). Mentre François Truffaut aveva polemizzato contro il "cinéma de qualité", Reitz e Kluge si rivoltarono contro un "cinema di ingredienti" ("Kino der Zutaten"), opponendosi così alle stesse cose dei francesi: la sottomissione al mercato. A ciò si contrappose — non diversamente dalla Francia, solo un paio d'anni più tardi — un "cinema degli autori" che doveva essere aperto alle esperienze autobiografiche dei registi e più in generale alle esperienze sociali.

Tale posizione, presa da Edgar Reitz già all'inizio degli anni Sessanta, fu il comun denominatore che unificò i firmatari del "Manifesto di Oberhausen" (e anche coloro che vennero dopo, Herzog, Fassbinder, Wenders, ecc., lo fecero proprio). Lasciando da parte il lato estetico, si trattava di una tacita intesa sull'aspetto economico e di politica cinematografica, non riguardo al prodotto in sé ma alle condizioni di produzione. Fu la base della "politica degli autori" per la quale è esistito e continua a esistere un N.C.T. La particolarità della situazione tedesco-occidentale consiste nel fatto che dei filmaker siano riusciti a imporre, almeno in parte, le loro idee di politica cinematografica dal punto di vista economico e politico-culturale, anche quando alcuni di essi già da tempo avevano smesso di fare cinema d'autore essendosi integrati nell'industria cinematografica. Anche se realizzavano film molto diversi, su un punto erano tutti d'accordo, quello della politica da seguire nel campo cinematografico. Bisogna ringraziarli se negli ultimi vent'anni si è potuta gradualmente costruire (spesso con passi indietro) una rete articolata e variegata di strumenti finanziari.

In questa discussione Edgar Reitz ha giocato un ruolo preminente

(attualmente è uno dei portavoci dell'organizzazione dei registi, la Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilm-Produzenten), anche se lui personalmente non ha quasi mai usufruito delle sovvenzioni e da dialettico qual è esprime argomenti più contrari che favorevoli alla pratica delle sovvenzioni. In ogni caso, come tanti altri registi dell'allora Junger Deutscher Film, poté realizzare alla metà degli anni Sessanta il suo primo lungometraggio, *Mahlzeiten*, solo grazie ai finanziamenti statali.

Il credo artistico

Per Edgar Reitz il principio del cinema d'autore era, ed è, qualcosa di più di un concetto tattico di politica cinematografica, valido per un periodo storico transitorio. Il cinema d'autore è il fulcro della sua idea di cinema, il suo credo artistico. Tutto quanto ha fatto l'ha fatto non per favorire l'industria bensì il cinema. Non ha mai perso il gusto per l'esperimento, ma la forma del lungometraggio gli ha permesso, alla metà degli anni Sessanta, di ampliare in modo decisivo il suo vocabolario cinematografico. Nel cinema d'autore Reitz ha scorto la possibilità di portare sullo schermo esperienze personali e sociali, di spalancare lo schermo come una finestra sulla realtà.
Può dunque stupire che per il suo primo lungometraggio non abbia scelto un argomento realistico bensì un soggetto a prima vista convenzionale, una storia d'amore tra lo studente Rolf e la fotografa Elisabeth. Certo anche qui appare evidente l'influenza della Nouvelle Vague, soprattutto di Godard, dei film *La peau douce* (La calda amante) di Truffaut e *Le bonheur* (Il verde prato dell'amore) di Agnes Varda; altrettanto evidente è che Heidi Stroh, la protagonista femminile, un'attrice poi rapidamente scomparsa, avrebbe dovuto avere un'aura alla Jeanne Moreau. Ma già nella sceneggiatura non si trattava soltanto di una storia d'amore. Essa rappresentava l'inizio di una storia di più ampio respiro che abbraccia diversi anni.
Reitz fa proseguire nella vita quotidiana, oltre i primi entusiasmi e il matrimonio, l'amore tra Rolf ed Elisabeth iniziato nel porto di Amburgo. Per mantenere la famiglia (nel frattempo è nato il primo figlio, ne seguiranno altri quattro negli anni immediatamente successivi), Rolf interrompe gli studi di medicina e accetta diversi lavori occasionali senza ottenere particolare successo in nessun luogo o professione. Si sente usato in maniera crescente dalla famiglia, si vede defraudato dalle speranze di una propria vita, deperisce sempre più, si ammala psichicamente. Alla fine non regge più alla pressione della situazione e si uccide installando un tubo che porta — Edgar Reitz lo mostra in modo dettagliato — i gas di scarico della marmitta dentro la Volkswagen. Elisabeth, poco dopo il funerale, si

Stunde Null

risposa con un mormone e si trasferisce in America. Da lì scrive una lettera in cui tra l'altro si dice: «È meraviglioso poter vive un'altra volta una nuova vita e un amore così grande, per di più in un paese straniero, in una casetta isolata con giardino. Tante cose corrispondono qui alla mia natura, così superiori, libere e, se si è dotati, del tutto individuali... Quanto si tocca con mani amorose diventa due volte più bello».
Questa lettera venne scritta veramente: un giorno Reitz la ricevette dall'America. Essa costituì il vero incentivo a fare il film: la curiosità di scoprire quale destino si celasse dietro quelle righe. Il regista fece delle ricerche sulla vera Elisabeth e su storie simili e alla fine ne ricavò la sua.
In *Mahlzeiten* la realtà spesso registrata con tecnica documentaria si unisce alla finzione. Decisivo però per il film è l'atteggiamento narrativo di Reitz, un atteggiamento di distanza, se si vuole di estraneamento. Ciò si realizza principalmente tramite un narratore invisibile — lo stesso Reitz — che con il commento fuori campo continuamente interrompe, riprende, continua e approfondisce l'azione. Soltanto la somma dell'azione narrata e di quella filmata restituisce l'intera storia di Rolf ed Elisabeth. Le immagini ne mostrano appena una parte, un frammento della realtà: *Mahlzeiten* non suscita mai (come farebbe una convenzionale drammaturgia psicologizzante) l'illusione della realtà, ma la infrange di continuo. Questo atteggiamento di distanziamento si mostra anche nell'accentuazione intenzionale, nella "sottolineatura" di singoli dettagli e momenti, per esempio tramite cartelli. La scena del suicidio è così lunga solo perché in questo modo si dice allo spettatore: «Guarda, ora Rolf si

uccide! Perché lo fa? Cos'è che lo spinge a questo atto?». Tale atteggiamento analitico permette di riconoscere nella figura di Elisabeth, che originariamente era molto più realistica, una totale astrazione: in lei si sono incarnati i valori morali, sociali e ideologici della società consumistica tedesco-occidentale, in lei troviamo realizzata l'immagine che questa società si è fatta della donna. E la sua lettera finale non dimostra altro se non che lei non ha capito nulla, assolutamente nulla.

Si vede dunque dove può condurre una storia d'amore apparentemente innocente: a una profonda analisi della realtà e a uno stile cinematografico che si fa portatore di tale analisi. Al tempo stesso Edgar Reitz è rimasto all'interno delle forme del cinema di narrazione. Tuttavia deve averla sentita come una limitazione: come si spiega infatti che parallelamente a *Mahlzeiten* abbia montato materiale non utilizzato e nuovo materiale in un film sperimentale, *Fussnoten* (t.l.: *Note a piè di pagina)* del tutto libero e svincolato da qualunque forma narrativa?

Con i due lungometraggi successivi Edgar Reitz ebbe poca fortuna: *Uxmal* sino a oggi è rimasto inedito e su *Cardillac* ha pesato una lavorazione estremamente difficile, più volte interrottasi. Con *Cardillac* è stata l'unica volta che Reitz si è rifatto a un testo letterario, al racconto di Ernst T.A. Hoffmann "Das Fraulein von Scudéri" (La signorina di Scudéri), trasferito dall'epoca di Luigi XIV al presente. Cardillac è un orafo che non si considera un artigiano bensì un artista in senso romantico, e i gioielli che "partorisce" sono per lui opere creative. È tanto innamorato di queste opere d'arte che racchiudono la sua anima, da uccidere i loro acquirenti per riprendersi la sua proprietà. Raccontando questa storia, Reitz l'ha al tempo stesso scardinata: con riflessioni sulla natura dell'arte e sull'autocoscienza dell'artista, con dialoghi improvvisati condotti dagli attori davanti alla macchina da presa sui problemi della loro interpretazione. Purtroppo non è riuscito a collegare questi due livelli. *Cardillac* resta così un film contradditorio, dove, tra l'altro, Reitz alterna per la prima volta bianco/nero e colore.

Perché un film dura un'ora e mezza? Perché si deve ridurre ogni storia a questa lunghezza? Edgar Reitz ha risposto a questi interrogativi nel suo film successivo *Geschichten vom Kübelkind* (t.l.: *Storie della ragazza del bidone*), un esperimento bizzarro e originale. È una trovata genialmente semplice e fantastica: una ragazza con capelli neri alla paggio, abito a fiori rossi, calze e scarpe rosse (Kristine de Loup), un giorno viene fuori da un bidone della spazzatura. Non amata dalla madre adottiva, sbattuta di qua e di là dalle autorità preposte alla salvaguardia dell'infanzia, vive eccitanti avventure con Al Capone, i tre moschettieri, vampiri e preti concupiscenti, finisce in operette, musical e film in costume.

S'intrecciano dunque molte storie che riportano alla storia del cinema e anche alla realtà della Germania occidentale. Reitz e la sua collaboratrice Ula Stöckl hanno spiegato la ragione per cui hanno realizzato questo film: «Ci erano venute in mente molte più storie di quante sarebbero state necessarie per un lungometraggio». *Geschichten vom Kübelkind* è quindi un'opera a episodi di cui ne vennero girati ventidue della lunghezza tra un minuto e sei secondi e 25 minuti e trenta secondi, per complessivi duecentoquattro minuti. Questi episodi — ecco la novità — sono compiuti in sé, non devono essere ricondotti a un ordine di successione prestabilito, si possono vedere in qualunque ordine (anche di lunghezza).
A Monaco Edgar Reitz e Ula Stöckl avevano fondato un cosiddetto "Kneipenkino" (Pub-cinema) dove i clienti, come in un pranzo alla carta, potevano scegliere un Kübelmenù; inoltre si potevano "ordinare" film degli inizi del cinema: Griffith, Ince e Méliès. Il Kübelkind-menù invitava poi amichevolmente gli avventori del "Kneipenkino" (che si deve immaginare come un miniristorante con un piccolo palco e schermo) a inventare ulteriori storie e a lasciare alla cassa un contributo economico. Il tutto può sembrare un po' manierato, un'idea folle. Ma non si può non scorgervi dietro una dura polemica contro l'industria cinematografica tedesco-occidentale priva di ogni fantasia e in generale contro il cinema narrativo che la ragazza del bido-

Kristine de Loup in *Geschichten vom Kübelkind*

ne attraversa come in un'antologia. L'appropriarsi e il parodiare allegramente la storia del cinema, l'irrispettoso ricorso alle forme originarie del cinema popolare, apparentemente potevano allontanare dal cinema d'autore. Ma, d'altra parte, per Edgar Reitz proprio la sperimentazione delle forme narrative apparteneva a uno dei princìpi del cinema d'autore. Non venivano forse gli spettatori integrati nel testo come mai prima? In definitiva *Geschichten vom Kübelkind* non è altro che un insolito libro illustrato sul tema dell'educazione, in cui una ragazza priva di passato, ingenua e curiosa, deve fare i conti con i comportamenti sociali e morali degli uomini (che si sedimentano in modo particolarmente evidente e in forma pura nel cinema triviale). La ragazza del bidone compie esperienze sociali.
Dopo l'esperimento di fare interpretare la leggenda degli Argonauti a dei bambini in *Das goldene Ding* (t.l.: *La cosa d'oro),* seguirono due lungometraggi, di nuovo nell'ambito del "cinema narrativo", dove Reitz si occupava del passato tedesco: *Die Reise nach Wien* e *Stunde Null* (t.l.: *Ora zero*). Il primo era una commedia ambientata nel 1943 a Simmern, cittadina tedesca dell'Hunsrück. Due donne decidono di spendere il loro denaro — cioè il denaro dei loro mariti in guerra — e di divertirsi un paio di giorni a Vienna. Edgar Reitz e il suo cosceneggiatore Alexander Kluge ritenevano che durante la guerra le donne rimaste sole in patria fossero state abbandonate a se stesse e, spinte dalla necessità, fossero costrette a raggiungere un'autonomia e un'emancipazione poi nuovamente perdute quando i loro uomini, finita la guerra, ritornarono in patria e ripresero in mano gli affari della nazione.

Gli strali della critica

Die Reise nach Wien uscì nelle sale all'inizio degli anni Settanta, troppo a ridosso del maggio 1968: allora si discuteva ancora in modo molto teorico tra gli intellettuali. La critica tedesca se la prese particolarmente con due aspetti dell'opera: primo, che Reitz riducesse il nazismo alla comoda scala di una cittadina di provincia e in questa maniera lo minimizzasse (sebbene questo non fosse affatto il tema del film); secondo, che egli trattasse il problema del nazismo in forma di commedia. L'atmosfera generale di quegli anni non era la più favorevole al film, che era troppo anticipatore. Una più ampia riflessione sul fenomeno del nazismo fu possibile nella Repubblica Federale soltanto alla fine degli anni Settanta per motivi diversissimi. Rivedendolo oggi forse si apprezzerebbero di più le qualità di *Die Reise nach Wien:* la brillantezza di una commedia raffinata ed elegante, il suo aspetto ironico, l'accurata descrizione dell'ambien-

te e due attrici estremamente spiritose: Elke Sommer e Hannelore Elsner. Inoltre in *Die Reise nach Wien* ritroviamo numerosi particolari che più tardi ricorreranno in *Heimat*, dalla strada di montagna dell'Hunsrück sino ai nomi di singoli personaggi.
Per *Stunde Null* Edgar Reitz collaborò per la prima volta con Peter Steinbach, poi cosceneggiatore di *Heimat*. L'ora zero fu quel momento storico in cui la guerra era già finita ma la pace non era ancora iniziata. Un momento tra i tempi, un momento senza tempo da cui sembra essere derivata tutta la storia successiva. In alcune zone della Turingia e della Sassonia (oggi nella RDT), questo momento dove qualcosa era già finito e qualcos'altro non era ancora cominciato durò particolarmente a lungo: si trattava di un territorio liberato dagli americani ma poi assegnato ai russi; prima vennero gli americani, che poi si ritirarono, e successivamente arrivarono i russi. Il film si sofferma proprio su questo vuoto. Luglio 1945: in un piccolo villaggio nei pressi di Lipsia un giovane, che sino a poco prima era stato membro della Hitlerjugend, e una ragazza decidono che a loro i russi non sarebbero andati a genio e si dirigono verso il settore americano, dove tuttavia vengono accolti molto bruscamente. I russi non arrivano con i carri armati a suon di marcia bensì su carri tirati da cavalli; sono un'orda sorridente di giovani che si comportano come bambini, si divertono attorno a un passaggio a livello, giocano sulle biciclette e vanno sulla giostra.
Stunde Null è un'istantanea, un film di piccole storie casuali che si compongono come in un mosaico. La sua qualità sta soprattutto nell'osservazione puntuale: la realtà osservata, riportata dalla memoria, viene costruita in una pluralità di scene d'atmosfera di grande effetto. Questa struttura drammaturgica dell'osservazione, della ricerca e poi dell'elaborazione artistica della realtà, che risolve un'azione chiusa in una molteplicità di miniature, porta direttamente a *Heimat* dove di nuovo ritroviamo, oltre a Peter Steinbach, il direttore della fotografia Gernot Roll e il compositore Nikos Mamangakis. *Stunde Null* ha rappresentato così un lavoro preliminare decisivo per il successo di *Heimat*.
Stunde Null venne prodotto per la televisione e non fu distribuito nelle sale, mentre *Cardillac* e *Die Reise nach Wien* si risolsero in un insuccesso economico; *Geschichten vom Kübelkind* rappresentò, invece, un avvenimento marginale rispetto al panorama cinematografico. Nei cinema, dopo il successo di *Mahlzeiten*, Edgar Reitz aveva avuto poca fortuna. Il suo comprensibile desiderio era infine di fare un'opera che riscuotesse successo anche presso il grande pubblico cinematografico. Tale desiderio venne in un periodo in cui il N.C.T. era piombato in una generalizzata crisi di pubblico e anche altri registi come Kluge, Hauff e Fassbinder videro una via d'uscita al problema in una ipotesi non-commerciale ma pur sempre più

commerciale dei loro lavori precedenti, come se volessero dimostrare che erano in grado di fare anche film di cassetta.
Edgar Reitz scrisse la storia di un personaggio storico, un sognatore ossessionato da un'idea fissa: si trattava di un sarto, Berblinger, chiamato il "sarto di Ulm", che nel XVII secolo aveva cercato di realizzare il suo sogno di volare (e dopo faticosi tentativi gli era effettivamente riuscita una sorta di volo planato paragonabile a quello dei moderni alianti). *Der Schneider von Ulm* (t.l.: *Il sarto di Ulm*) venne girato in Cecoslovacchia con un dispendio di mezzi, scenografie e comparse inconsueto per Reitz. Il film venne distribuito nel 1978, ma fu un insuccesso di critica e di pubblico. Il flirt di Reitz con il "cinema narrativo" convenzionale si risolse in un completo fallimento.
Sebbene poco prima avesse preso parte con un proprio episodio, "Grenzstation" (Posto di frontiera) al successo del film collettivo *Deutschland im Herbst* (Germania in autunno, diretto, tra gli altri, da Kluge, Fassbinder e Schlöndorff), il totale fallimento di *Der Schneider von Ulm* lo gettò in una crisi profonda. Edgar Reitz abbandonò Monaco. I cinque anni di lavoro a *Heimat* risultarono per lui, almeno retrospettivamente, come un ritorno a se stesso. C'è stato bisogno, paradossalmente, di una sconfitta. La crisi esistenziale, la sensazione di aver fallito come artista, la perdita d'identità, di coscienza in se stesso, tutto ciò lo motivò a ricercare le sue radici, a ritornare alle proprie origini, nella sua patria, nel luogo dell'infanzia, dove è conservata la memoria della fanciullezza (o come dice Ernst Bloch nell'ultima frase del "Prinzip Hoffnung" [Principio Speranza]: «Qualcosa che risplende a tutti nell'infanzia e in cui ancora nessuno è mai stato»). Questa esperienza della perdita e della riconquista dell'identità è fissata immanentemente nel film. Ciò ha contribuito di sicuro al successo di *Heimat*. Edgar Reitz ha toccato un nervo dell'epoca: il clima di crisi economica e poi ideologica della RFT all'inizio degli anni Ottanta, un clima di generale insicurezza, di perdita di valori, di criteri e orientamenti. E, fatto curioso, proprio questo ritorno a se stesso, la ricerca delle radici più profonde, hanno aperto il film come una finestra sulla realtà, lo hanno reso capace di registrare l'esperienza del mondo e della storia.
Tuttavia Reitz originariamente non voleva girare un film di sedici ore intitolato *Heimat:* scrisse in forma letteraria la storia di un uomo che un giorno dice di andare a bere una birra e invece se ne va via per molti anni, senza pensare a un film. Soltanto più tardi la rielaborò in una sceneggiatura e per scriverla si fermò oltre un anno con Peter Steinbach nell'Hunsrück, la sua regione natale. Visse lì, osservò la gente, parlò con loro, raccolse fatti, storie, biografie. Il materiale divenne sempre più voluminoso, le storie si ampliarono, si aggiunsero nuovi personaggi, nuove storie. Alla fine era diventata

Der Schneider von Ulm

la cronaca molto ramificata di una famiglia, un racconto riguardante più generazioni e sei decenni di questo secolo, dal 1919 — l'anno in cui il giovane Paul Simon ritorna dalla prigionia di guerra — sino ad oggi (quando muore Maria, la figura centrale del film), un romanzo familiare di un'ampiezza e una varietà epica sinora sconosciute agli schermi. Ma un romanzo, non una rappresentazione naturalistica di una regione e dei suoi abitanti.
Il grande merito di Edgar Reitz e Peter Steinbach è stato quello di aver ridotto il materiale esistente in una finzione sempre credibile, di avere reso la vita nelle forme dell'arte. Schabbach, il teatro della storia, è un luogo inventato. Il film è stato girato in diversi villaggi da cui Schabbach è composto sinteticamente, ma nello stesso Hunsrück si sarebbe portati a credere che da qualche parte in quella regione esiste veramente un luogo chiamato così.
Non diversamente accade per i personaggi, tutti di fantasia, ma li si potrebbe incontrare dappertutto nell'Hunsrück. *Heimat* si basa dunque sul principio della probabilità, sull'aderenza alle situazioni reali; contemporaneamente i personaggi sono svincolati dai loro modelli reali e sono inseriti in una struttura cinematografica autonoma e sovrana che a sua volta rimanda alla realtà. In ciò si manifesta un metodo critico per indagare il reale che utilizza le vie traverse della finzione. A tale procedimento narrativo appartiene il fatto che i singoli personaggi ricompaiono sempre a distanza di molte puntate, ad eccezione di Maria e di Glasisch, lo scemo del villaggio, che sono sempre presenti.
Ogni volta, dei personaggi si sa soltanto quello che è importante per

l'azione immediata. Solo dal complesso delle singole parti si completa e si differenzia il loro carattere (un procedimento narrativo che Michel Butor ha identificato nella "Comédie humaine" di Balzac). Per questo motivo personaggi sempre diversi sono al centro dell'azione di ogni puntata. L'invenzione di Reitz è stata quella di averli scelti in modo tale che così sia dettagliatamente rappresentata l'epoca corrispondente — dagli abiti alla morale e al pensiero. È in questo modo che si fa storia contemporanea, la storia tedesca del nostro secolo: gli anni successivi alla prima guerra mondiale, il nazismo, il secondo dopoguerra e infine il presente — mai nella prospettiva dei libri di storia, ma in quella della gente comune, della vita di tutti i giorni.

"Heimat" è una parola che esiste solo nella lingua tedesca, fa riferimento a un luogo poetico, utopico, spesso descritto dai poeti. I nazionalsocialisti si erano vergognosamente impossessati di questo concetto piegandolo ai loro scopi — come sinonimo sentimentale di "Vaterland" (patria) — a tal punto che dopo la guerra nessuno voleva più utilizzarlo. Negli anni Cinquanta l'Heimat-Film trasformò la Heimat in un idillio; con il film di Reitz, questo concetto ha subìto soltanto un mutamento di valore.

Heimat è anche un'opera sulla perdita, sulla distruzione dell'Heimat: ciò si vede già nella prima puntata, quando Paul Simon installa sul tetto della casa dei genitori un apparecchio radio e sulle onde dell'etere porta il mondo nel villaggio. Più tardi arriveranno operai della Sassonia e della Baviera per costruire la strada montana dell'Hunsrück. Eduard Simon sposa una berlinese, Anton Simon porta nel villaggio una ragazza di Amburgo, Maria vive il suo secondo amore con un ingegnere bavarese. Lentamente il mondo irrompe nel villaggio. E, dopo la guerra, negli anni Sessanta, Ernst Simon vende ai contadini gli ultimi ritrovati tecnologici per la casa: rivestimenti di alluminio e finestre con il telaio ribaltabile. In questo modo l'architettura secolare del villaggio viene sfigurata in pochi anni. Nei sessant'anni in cui si svolge il film, Edgar Reitz mostra che il villaggio ha perso il suo volto. Cosa resta dell'Heimat?

Heimat è il capolavoro di Reitz dove sono genialmente intessuti i molti fili delle sue opere precedenti: il gusto per l'esperimento, l'opposizione allo star-system (Marita Breuer, la protagonista del film, è diventata una stella solo dopo *Heimat*) e al cinema convenzionale di un'ora e mezza, l'osservazione attenta e l'interpretazione critica della realtà, il recupero della propria personalità, delle proprie esperienze, della propria visione del mondo. È quanto ha reso *Heimat* un film d'autore per eccellenza. Grazie a esso oggi Edgar Reitz viene incensato dai molti che avevano rifiutato la sua opera precedente.

(traduzione di Cecilia Castellani e Giovanni Spagnoletti)

Filmografia di Edgar Reitz

(a cura di **Edgar Reitz** e **Klaus Eder**)

Salvo l'eposidio di *Germania in autunno*, sinora non è mai stato distribuito commercialmente in Italia nessun film di Edgar Reitz. Le traduzioni dei titoli dei film sono perciò delle traduzioni letterali (t.l.). L'anno indicato è quello di edizione (n.d.t.).

Auf offener Bühne
(t.l.: Sul palcoscenico aperto)

Cortometraggio. 1953/54. *Produzione, sceneggiatura e regia:* Bernhard Dörries, Stefan Meuschel, Edgar Reitz. *Fotografia:* Edgar Reitz.
35 mm, b/n, 15' circa.

Gesicht einer Residenz
(t.l.: Volto di una residenza)

Cortometraggio. 1953/54. *Produzione, sceneggiatura e regia:* Bernhard Dörries, Stefan Meuschel, Edgar Reitz. *Fotografia:* Edgar Reitz.
35 mm, b/n, 20' circa.

Schicksal einer Oper
(t.l.: Destino di un'opera)

Cortometraggio. 1957/58. Realizzato con il materiale delle due opere precedenti. *Produzione:* Studio Leckebusch (Monaco). *Sceneggiatura e regia:* Bernhard Dörries, Edgar Reitz.
35 mm, b/n, 16'.

Baumwolle
(t.l.: Cotone)

Documentario. 1959. *Produzione:* Bayer Leverkusen (dipartimento cinema). *Sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz.
35 mm, colore, 35'.

Krebsforschung I und II
(t.l.: Ricerca sul cancro I e II)

Documentari. 1960. *Produzione:* Bayer Leverkusen (dipartimento cinema). *Sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz.
35 mm, colore, 30' ciascuno.

Yucatan

Cortometraggio. 1961. *Produzione:* Studio Linnebach (Monaco). *Sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Musica:* Josef Anton Riedl.
35 mm, colore, 12'.

Kommunication
(t.l.: Comunicazione)

Cortometraggio. 1961. *Sceneggiatura, fotografia, montaggio e regia:* Edgar Reitz. *Musica:* Josef Anton Riedl.
35 mm, colore, 11'.

Post und Technik
(t.l.: Posta e tecnica)

Documentario. 1961. *Produzione:* Bavaria (Monaco). *Sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz.
35 mm, colore, 45'.

Ärztekongress
(t.l.: Convegno medico)

Documentario. 1961. *Produzione:* Bayer Leverkusen (dipartimento cinema).
Sceneggiatura, fotografia e regia: Edgar Reitz.
35 mm, colore, 30'.

Moltopren 1-4

Quattro documentari industriali. 1961. *Produzione:* Bayer Leverkusen (dipartimento cinema). *Sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Musica:* Josef Anton Riedl.
35 mm, colore, 20'-30' ciascuno.

Nel 1961 Edgar Reitz girò sei film di educazione stradale.

Produzione: Bavaria (Monaco) per la televisione. *Fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Musica:* Josef Anton Riedl.
35 mm, b/n, 5' ciascuno.

Geschwindigkeit
(t.l.: Velocità)

Cortometraggio. 1962/63. *Produzione:* Insel-Film (Monaco). *Sceneggiatura, fotografia, montaggio e regia:* Edgar Reitz. *Musica:* Josef Anton Riedl.
35 mm, b/n, cinemascope, 13'.

Tra il 1963 e il 1965 Edgar Reitz realizzò più di una cinquantina di short pubblicitari *(produzione:* Insel-Film (Monaco), tra cui quelli per la Veith-Pirelli, la Underberg (una quindicina), la Wicküler Bier (una ventina), la Deutsche Bundesbahn, ecc.

VariaVision

1964/65. Sistema di multivisione per centoventi schermi mobili in occasione dell'Esposizione universale del traffico di Monaco nel 1965. *Produzione:* Insel-Film (Monaco). *Sceneggiatura e regia:* Edgar Reitz. *Testi:* Alexander Kluge. *Fotografia:* Thomas Mauch. *Musica:* Josef Anton Riedl. *Montaggio:* Barbara Schröder.

Dal 1966 Edgar Reitz realizzò i propri film con la sua casa di produzione, la Edgar Reitz Filmproduktion (Ulm/München).

Die Kinder
(t.l.: I bambini)

Cortometraggio. 1966. *Produzione sceneggiatura e regia:* Edgar Reitz. *Fotografia:* Thomas Mauch.
35 mm, b/n, 12'.

1966: *coregia e fotografia* nel primo lungometraggio a soggetto di Alexander Kluge **Abschied von Gestern** (t.l.: Addio al passato, noto come **Anita G.**).

Mahlzeiten
(t.l.: Pasti, noto come **L'insaziabile**)

Lungometraggio a soggetto. 1966/67. *Produzione, sceneggiatura e regia:* Edgar Reitz. *Fotografia:* Thomas

Cardillac

Mauch. *Montaggio:* Beate Mainka-Jellinghaus. *Assistente alla regia:* Ula Stöckl. *Interpreti:* Heidi Stroh, Georg Hauke, Nina Frank, Ilona Schütze, Ruth von Zerboni, Peter Hohberger, Dirk Borchert, Klaus Lakschewitz.
35 mm, b/n, 97'.

Fussnoten
(t.l.: Note a piè di pagina)

Lungometraggio a soggetto. 1967. *Produzione, sceneggiatura e regia:* Edgar Reitz. *Fotografia:* Edgar Reitz, Thomas Mauch. *Montaggio:* Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus. *Interpreti:* Heidi Stroh, George Hauke, Nina Frank, ecc.
35 mm, b/n, 90'.
Di questo film esiste anche una versione ridotta di due rulli, 35' circa.

Uxmal

Lungometraggio a soggetto inedito. 1968. *Produzione, sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Montaggio:* Maximiliane Mainka. *Interpreti:* Petra Schürmann, Peter Berling, ecc.
35 mm, colore, 75'.

Filmstunde
(t.l.: Ora di cinema)

Documentario. 1968. *Produzione, sceneggiatura e regia:* Edgar Reitz. *Fotografia:* Dedo Weigert, Thomas Mauch.
16 mm, b/n, 120'.

Cardillac

Lungometraggio a soggetto. 1968/69. *Produzione, sceneggiatura* (da motivi del racconto di Ernst T.A. Hoffmann "Das Fräulein von Scudéri" (La signorina di Scudéri) *e regia:* Edgar Reitz. *Fotografia:* Dietrich Lohmann. *Montaggio:* Maximiliane Mainka. *Interpreti:* Hans Christian Blech, Catana Cayetano, Liane Hielscher, Gunter Sachs, ecc.
35 mm, colore e b/n, 95'.

Geschichten vom Kübelkind
(t.l.: Storie della ragazza del bidone)

Lungometraggio a soggetto in 23 episodi, 1969/70. *Produzione e fotografia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura e regia:* Ula Stöckl, Edgar Reitz. *Musica:* Ekkehart Kühn. *Interpreti:* Kristine de Loup e inoltre Alf Brustellin, Heidewig Frankhänel, Werner Herzog, Alexander Kaempfe, Ekkehart Kühn, Maximiliane Mainka, ecc.
Il film si compone dei seguenti episodi: 1) "Alte Männer" (Uomini anziani), 1'6"; 2) "Kübelkinds Kindheit" (L'infanzia della ragazza del bidone), 6'13"; 3) "Kübelsyndrom" (La sindrome del bidone), 10'15"; 4) "Des Hauses Schmuck ist Reinlichkeit" (Il tesoro della casa è la pulizia), 4'30"; 5) "Katzen haben Flöhe" (I gatti hanno le pulci), 8'34"; 6) "Kübelkind wird glatt und rund" (La ragazza del bidone diventa piatta e rotonda), 4'52"; 7) "Ein ganz kleines Glück" (Un po' di fortuna), 2'3"; 8) "Kübelkind lernt einen Lord Kennen und wird aufgehängt" (La ragazza del bidone conosce un Lord e viene impiccata), 17'10"; 9) "Kübelkind erzählt einer Königin ein Märchen" (La ragazza del bidone racconta una fiaba a una principessa), 6'8"; 10) "Kübelkind lernt ein Scheissspiel" (La ragazza del bidone impara un brutto gioco), 3'31"; 11) "Kübelkind lernt nein sagen" (La ragazza del bidone impara a dire di no), 16'40"; 12) "Murmeltier lernt tanzen" (La marmotta impara a ballare), 18'51"; 13) "Alle Macht den Vampiren" (Tutto il potere ai vampiri), 2'19"; 14) "Freiheit durch Al Capone" (Libertà tramite Al Capone), 18'36"; 15) "Eine Kaufhaus-Diebin" (Una ladra di grandi magazzini), 3'38"; 16) "Besonders nette Eltern" (Genitori particolarmente bravi), 9'; 17) "Niedrig gilt das Geld auf diese Erde" (Su questa terra il denaro viene considerato vile), 15'13"; 18) episodio non girato; 19) "Die Hexe soll brennen" (La strega deve bruciare), 4'15"; 20) episodio non girato; 21) "Kübelkind hat einen guten Menschen zum Fressen gern" (La ragazza del bidone ha piacere a mangiare un buon cristiano), 9'35"; 22) "Kübelkind ersäuft Kübelkinder" (La ragazza del bidone affoga i ragazzi del bidone), 4'13"; 23) episodio non girato; 24) "Kübelkind reitet für den König" (La ragazza del bidone cavalca per il re), 25'30"; 25) "Das Bankkonto im Walde" (Il conto in banca nella foresta), 11'46".
16 mm, colore, durata complessiva: 203'58".
Esiste una versione ridotta della durata di un normale lungometraggio contenente gli episodi 2, 3, 7, 17, 21, 12, 25, 15, 8, 22 (in questa sequenza).

Kino Zwei
(t.l.: Cinema Due)

Film televisivo. 1971. *Produzione, sceneggiatura, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Interpreti:* Urs Jenny, Werner Egger, Vlado Kristl, Alf Brustellin, ecc.
S8 riversato in video, colore, 90'.

Das goldene Ding
(t.l.: La cosa d'oro)

Lungometraggio a soggetto. 1971/72. *Produzione e fotografia:* Edgar Reitz. *Collettivo di realizzazione:* Edgar Reitz (regia), Ula Stöckl (sceneggiatura), Nikos Perakis (scenografia), Alf Brustellin (coregia). *Musica:* Nikos Mamangakis. *Interpreti:* Christian Reitz, Colombe Smith, Reinhard Hauff, Katrin Seybold, ecc.
35 mm, colore, 118'.

Die Reise nach Wien
(t.l.: Il viaggio a Vienna)

Lungometraggio a soggetto. 1973. *Produzione e regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Edgar Reitz, Alexander Kluge. *Fotografia:* Robby Müller. *Montaggio:* Claudia Travnicek. *Interpreti:* Elke Sommer, Hannelore Elsner, Mario Adorf, Nicolas Brieger, ecc.
35 mm, colore, 102'.

In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod
(t.l.: Quando un grave pericolo è alle porte le vie di mezzo portano alla morte)

Lungometraggio a soggetto. 1974. *Produzione:* Kairos Film (Monaco). *Sceneggiatura e regia:* Alexander Kluge, Edgar Reitz. *Fotografia:* Edgar Reitz, Alfred Hürmer. *Montaggio:* Beate Mainka-Jellinghaus. *Interpreti:* Dagmar Böddrich, Jutta Winkelmann, ecc.
16 mm (gonfiato a 35 mm), b/n, 90'

Bethanien

Documentario. 1975. *Produzione, fotografia e regia:* Edgar Reitz.
35 mm, colore, 30'.

Picknick

Documentario per bambini. 1975. *Produzione, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Petra Kiener.
16 mm, colore, 28'.

Wir gehen wohnen
(t.l.: Andiamo ad abitare)

Film per bambini. 1975. *Produzione, fotografia e regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Petra Kiener.
16 mm, colore, 28'.

7 Jahre - 70 Jahre
(t.l.: Sette anni - settant'anni)

Cortometraggio a soggetto per bambini. 1975. *Produzione e fotografia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura e regia:* Petra Kiener. *Interpreti:* Mathias Eysen, ecc.
35 mm, b/n, 24'.

Stunde Null
(t.l.: Ora zero)

Lungometraggio a soggetto. 1976. *Produzione:* Edgar Reitz Filmproduktion (Ulm/München) / Solaris Film (München). *Regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Peter Steinbach, Edgar Reitz, Petra Kiener, Karsten Witte. *Fotografia:* Gernot Roll. *Musica:* Nikos Mamangakis. *Interpreti:* Kai Tascher, Herber Weissbach, Klaus Diering, Erika Wackernagel, Torsten Henties, ecc.
35 mm, b/n, 108'.

"Grenzstation"
(Posto di frontiera)

Episodio a soggetto di **Deutschland im Herbst** (Germania in autunno). 1977. *Produzione e regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Peter Steinbach, Edgar Reitz. *Fotografia:* Dietrich Lohmann. *Interpreti:* Vadim Glowna, Petra Kiener, ecc.
35 mm, colore, 15'.

Der Schneider von Ulm
(t.l.: Il sarto di Ulm)

Lungometraggio a soggetto. 1978. *Produzione:* Edgar Reitz, Peter Genee, Veit von Fürstenberg. *Regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Edgar Reitz, Petra Kiener. *Fotografia:* Dietrich Lohmann, Martin Schäfer. *Musica:* Nikos Mamangakis. *Montaggio:* Sigrun Jäger. *Interpreti:* Thilo Prückner, Vadim Glowna, Marie Colbin, Hannelore Elsner, Harald Kuhlmann, Rudolf Wessely, Dieter Schidor, ecc.
35 mm, colore, 115'.

Susanne tanzt
(t.l.: Susanne balla)

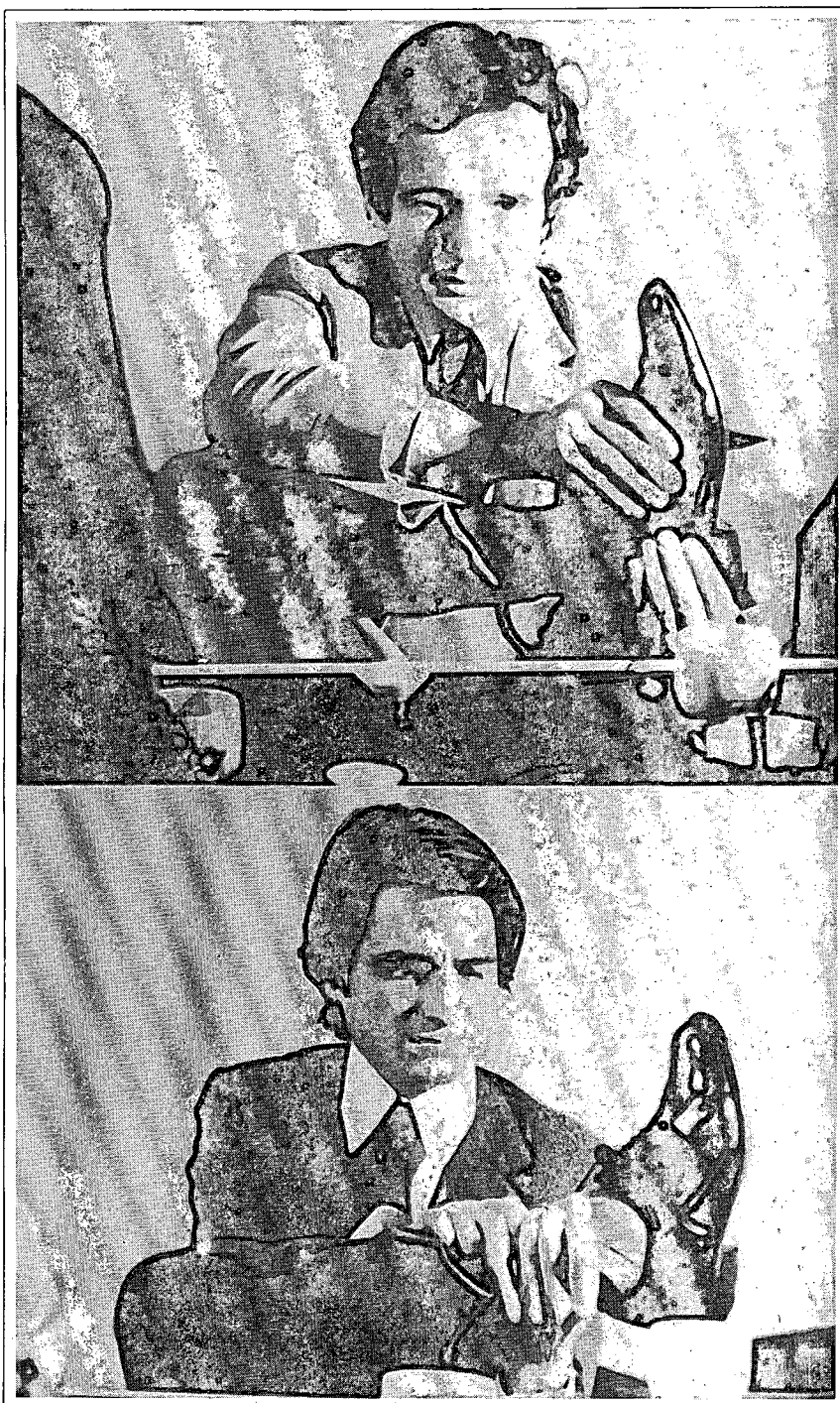
Cortometraggio inedito. 1979. *Produzione, regia, sceneggiatura, fotografia:* Edgar Reitz.
35 mm, b/n, 16'.

Geschichten aus den Hunsrückdörfer
(t.l.: Storie dai villaggi dell'Hunsrück)

Documentario. 1981. *Produzione, regia, sceneggiatura e fotografia:* Edgar Reitz. *Musica:* Nikos Mamangakis. *Montaggio:* Heidi Handorf.
35 mm, colore, 117'.

Heimat

Una cronaca familiare in undici parti. 1980/84. *Produzione e regia:* Edgar Reitz. *Sceneggiatura:* Edgar Reitz, Peter Steinbach. *Fotografia:* Gernot Roll. *Musica:* Nikos Mamangakis. *Montaggio:* Heidi Handorf. *Interpreti:* Marita Breuer (Maria); Dieter Schaad e Michael Lesch (Paul); Eva Maria Bayerwaltes e Karin Kienzler (Pauline); Rüdiger Weigang (Eduard); Karin Rasenack (Lucie); Gertrud Bredel (Katharina); Willi Burger (Mathias); Eva-Maria Schneider (Marie-Goot); Wolfram Wagner (Mäthes-Pat); Mathias Kniesbeck, Markus Reiter e Rolf Roth (Anton); Michael Kausch, Roland Bongard e Ingo Hofmann (Ernst); Peter Harting, Jörg Richter e Frank Kleid (Hermann); Sabine Wagner (Martha); Johannes Lobewein (Wiegand); Hans-Jürgen Schatz (Wilfried); Gabriele Blum (Lotti); Kurt Wagner (Glasisch); Johannes Metzdorf (Pieritz); Gudrun Landgrebe (Klärchen); Jörg Hube (Otto Wohlleben), ecc.
Il film è diviso in 11 puntate: 1) "Fernweh" (Nostalgia di terre lontane); 2) "Die Mitte der Welt" (Il centro del mondo); 3) "Weihnacht wie noch nie" (Natale come mai prima); 4) "Reichshöhenstrasse" (La strada delle alture del Reich); 5) "Auf und davon und rurück" (Fuggito via e ritornato); 6) "Heimat-front" (Il fronte interno); 7) "Die Liebe der Soldaten" (L'amore dei soldati); 8) "Der Amerikaner" (L'americano); 9) "Hermännchen"; 10) "Die stolzen Jahre" (Gli anni ruggenti); 11) "Das Fest der Lebenden und der Toten" (La festa dei vivi e dei morti).
35 mm, colore e b/n. Durata: 15 ore, 40 minuti, 10 secondi (durata cinematografica); 15 ore 24 minuti, 10 secondi (durata televisiva a 25 fot./sec. e una diversa introduzione alle singole puntate).

"Grenzstation" episodio di *Germania in autunno*

François Truffaut (in alto) e il suo attore, Jean-Pierre Léaud, sul set di *Non drammatizziamo... È solo questione di corna*

Ricordando Truffaut

Giorgio Tinazzi

«Ogni anno si devono cancellare nomi di amici morti sul taccuino degli indirizzi della nostra agenda». Questa semplicissima costatazione ha suggerito a suo tempo a François Truffaut la sceneggiatura di *La camera verde.* Destino vuole che dal nostro taccuino sia scomparso, troppo presto, il suo nome. Mai, o quasi, come in questo caso si può dire che resta il suo cinema. Non solo per la scontata considerazione che la sua opera rimane come portatrice di un messaggio; non solo per la presenza/assenza rappresentata dalle sue apparizioni come attore (penso a quella sorta di film testamento che è *Il ragazzo selvaggio,* testimonianza sul cinema come apprendimento del linguaggio); ma più ancora per il modo in cui molti suoi film sono stati e restano una considerazione, più spesso indiretta che diretta, sulle origini, la natura, le funzioni del cinema e più in generale della riproduzione come comunicazione.
C'è una suggestione che corre sotterranea a tanti film truffautiani, riguarda la dimensione temporale che il cinema ha fatto propria e sottolinea; ed è proprio tale dimensione a confermare l'ambiguità di fondo di questo linguaggio, che aspira a sottrarre l'esperienza dal suo flusso e a farla *restare,* ma così facendo ne sancisce la *perdita.* Assenza e ricordo stanno alla base, appunto, della fotografia, vero oggetto di discorso della *Camera verde;* il cinema va più in là, "sviluppa" la fotografia perché la colloca nel tempo, e perciò accentua il senso del non recuperabile; il suo "scandalo" sta nel coniugare realtà e memoria (che è più del passato di cui parla Barthes in "La camera chiara")[1].
Fin dalle sue origini esso si pone dunque come compimento nel tempo dell'oggettività fotografica: «Per la prima volta — scriveva Bazin, maestro di Truffaut — l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento». Forse una delle ra-

---

[1] Non è un caso se il libro di Barthes, così attento a tirar fuori le insinuazioni tra fotografia e morte, esce assieme, o quasi, al film di Truffaut. È un caso invece che la scoperta di Vigo (morto giovanissimo, si sa) da parte di Truffaut sia avvenuta, in un pomeriggio del 1946, al cineclub "La chambre noire", animato da André Bazin.

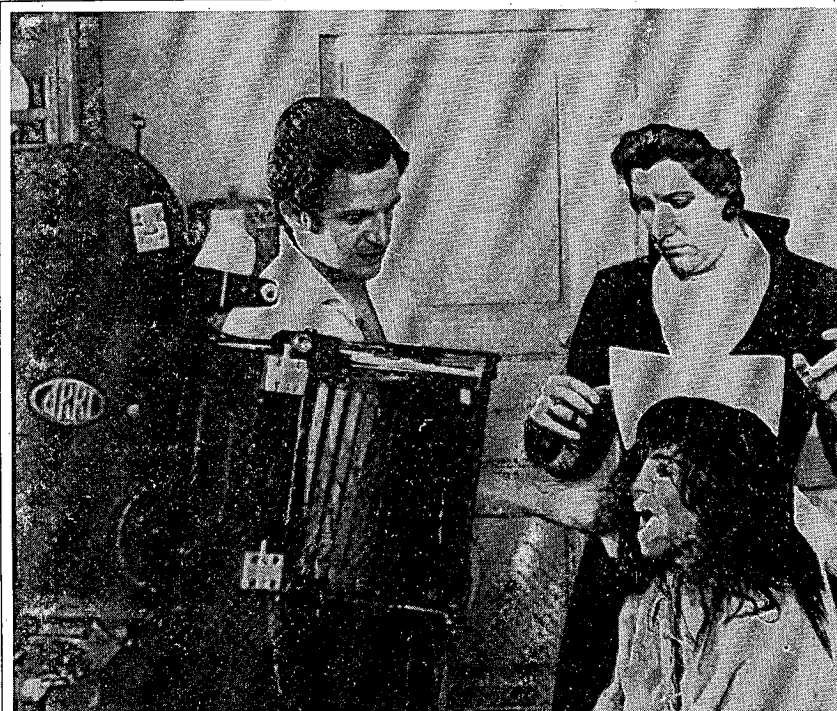
François Truffaut mentre si gira *Baci rubati*

gioni del fascino sottile di molti film truffautiani sta proprio nella riflessione che possiamo cogliere sul legame tra le origini del proprio linguaggio e la memoria. Un fascino che spiega il piacere di fronte al testo ma che serve anche — oggi — a guardarci attorno.
Perché memoria può essere memoria di sé, di un passato per molti versi definito. Nel radicale trapasso d'epoca che il cinema sta attraversando la nostalgia per il perduto può tramutarsi in presenza: il cinema classico è qualcosa di concluso ma è pure (già *Effetto notte* ce lo aveva suggerito) un patrimonio da ripercorrere. Il gusto un po' archeologico del *cinéphile* può allargarsi e irrobustirsi, risalire dentro la memoria collettiva e diventare indicazione di possibilità. Penetrare le regole del gioco, come ha fatto Truffaut, non significa solo guardare indietro, al grande edificio già costruito, ma rendere problematico il vecchio rapporto con la realtà, riconsiderare il proprio mezzo, il senso della simulazione, la verità di quel *faire faux* che è il cinema.
Interrogativi astratti? Non credo, se si pensa al ruolo che in tutto questo ha un soggetto concreto, lo spettatore, cioè il complesso di attese che si porta addosso e i meccanismi che occorre prendere in considerazione o riattivare. Nulla di nuovo, si dirà; senonché oggi la situazione è molto più complessa e intricata di una volta; fare un film, e quindi attingere *anche* a un patrimonio, può voler dire entrare in conflitto con le competenze di un pubblico formato, cinematograficamente, alla televisione. Il nuovo cinespettatore televisivo

sembra subire una sintomatica censura della conoscenza: è escluso dal cinema d'oggi, perché non va a vederlo o quasi nessuno glielo fa vedere, ma ignora per lo più pure il cinema dell'altro ieri, cioè le basi di quel patrimonio, riservato sempre più ad addetti ai lavori.
Questa zona di mezzo che l'offerta televisiva pratica aggressivamente e confusamente sembra portare all'atrofia del ricambio, anch'esso antico, tra conoscere e riconoscere. Un cinema della memoria, come in particolare fu spesso quello di Truffaut, può diventare allora qualcosa di più di un rito privato o di un nobilissimo esercizio di stile; la rivisitazione può modificarsi in riabilitazione. Se poi c'è forza di convinzione si possono rimettere in discussione le gerarchie sedimentate e ridar fiato a forme o generi considerati "minori"; *Finalmente domenica* lo ha dimostrato.
Forse ci è autorizzato un passo in più. Penetrare nuovamente nella grande memoria collettiva del cinema può significare ripristinare il senso della *riproduzione* come *differenza;* Truffaut amava spesso mettere in scena i meccanismi della messa in doppio del reale (cinema o teatro), persino i luoghi stessi della riproduzione o del consumo; troviamo infatti frequentemente nei suoi film librerie, tipografie, discoteche, e sale cinematografiche naturalmente: era un omaggio a una sua mitologia "privata", fatta di ricordi o di citazioni, ma c'era anche il gusto di andare alle origini, quasi a toccar con mano la natura di quella riproduzione. Quei luoghi aspiravano a tramutarsi in luoghi simbolici; e oggi, di fronte alla riproduzione totale che pare annullare la differenza tra finzione e realtà, quell'insistenza diventa un richiamo ai meccanismi della rappresentazione, alle regole della mescolanza, al gioco complesso del racconto per immagini. La comunicazione diffusa sembra, per Truffaut, non voler venir meno alla vecchia idea della creatività, e allora torna ad avere peso attuale porre di nuovo antichi interrogativi su questa creatività, sul suo ruolo "desueto", sul suo senso per la vita: *L'ultimo metrò* è davvero una sorta di messaggio a lunga memoria, come sono sempre i messaggi di fiducia, nonostante tutto.

Cresciuto nelle cineteche

Conoscere, allora, per riconoscere; ma anche per fare. Il discorso torna ad allargarsi. Partiamo da una nota affermazione di Truffaut: «Saremo la prima generazione di cineasti cresciuta nelle cineteche». Parlava di sé e di alcuni altri. Potremmo anche rispolverare, per intenderci, l'etichetta di Nouvelle Vague. Per molti di loro, si sa, vedere film e scrivere di cinema era stato un esercizio non occasionale, per alcuni una vera e propria palestra. Questa frequenza della *camera scura* aveva certamente facilitato la formazione di un acuto senso cinefilistico, ma ridurre solo a questo la loro conoscenza del

cinema sarebbe restrittivo. Si corre quasi il rischio del luogo comune affermando che l'attività critica di una generazione di cineasti (Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut, per dire dei maggiori) fu se non l'anticipazione della futura attività di registi almeno la prefigurazione di un cinema possibile che poi, in tutto o in parte e per strade diverse, avrebbero praticato. Il rischio però non toglie la validità, parziale fin che si vuole, dell'affermazione; qui ci interessa comunque sottolineare alcuni punti cruciali che ruotano attorno a quel rapporto fra teoria e pratica.
Ci si accorge che ripercorrere alcuni passaggi essenziali del dibattito critico di allora non è — o può non essere — solo lavoro di ricostruzione storica ma un contributo di chiarimento per alcune idee che oggi tornano a circolare. A cominciare dalla nozione di autore: definizione alla fine tautologica, oppure questione di gusto, come insinuava Bazin? O indicazione di metodo critico, se non addirittura proposta di spazi praticabili all'interno del sistema di produzione?
La lettura di Truffaut critico ci è senz'altro utile per abbozzare una prima risposta. Così come ci serve considerare il modo in cui la sua opera complessiva è verifica di quella nozione: prima di tutto per il *deposito*, di forme e significati, che si va consolidando da film a film, pur nella evidente e quasi esibita pluralità di scrittura; in un autore varietà e conferme possono andare d'accordo, e proprio gli ultimi film truffautiani ne sono una riprova. L'altra faccia della medaglia riguarda proprio le riprese. Per molti autori, e non solo per il nostro, è venuta fuori a questo proposito la pretesa ombra della monotonia; ribattere lo stesso chiodo — si dice — porta alla ripetizione. Per alcuni almeno le cose non stanno esattamente così, perché le riproposte tematiche hanno spesso il senso di una decantazione, di una verifica ulteriore, che coglie echi, rifrazioni, onde riflesse. I ritorni stilistici poi aspirano a una lettura che ha bisogno di conferme, di rimandi; l'insistenza si modifica in autoriflessione. Detto questo per alcuni, resta da battersi contro gli alibi di tanti altri, soprattutto oggi; in altre parole, per quanti vale l'indicazione accennata?
Volendo inoltre specificare il senso, o il senso principale, dell'autoriflessione truffautiana, ci si accorge che essa verte attorno al vecchio interrogativo circa il rapporto tra la realtà e i modi della rappresentazione; torniamo così a vedere come i fili che legano la pratica alla teoria degli anni Sessanta si riallacciano e ricompare la problematicità dell'"originario" concetto di realismo. Renoir e Rossellini come punti di riferimento stanno a significare che non di sole ipotesi estetiche si trattava ma di modi di fare cinema, di entrare nel vivo. Davvero la lezione di quei maestri è ormai un patrimonio auratico buono solo per gli storici? Le cose si complicano se si con-

François Truffaut mentre dirige e interpreta *Il ragazzo selvaggio*, con Jean-Pierre Cargol

François Truffaut e Bernadette Lafont sul set di *Mica scema la ragazza!*

sidera che la ricerca del padre, per quei cineasti, non avvenne in una sola direzione: appartengo a una generazione di cineasti — affermò Truffaut — che decise di far cinema per aver visto *Citizen Kane.*

La molteplicità degli agganci non escludeva perciò un disegno complessivo, o meglio una *idea di cinema.* Questo è oggi in fondo quello che ci interessa di più. Le recenti riconsiderazioni del fenomeno Nouvelle Vague, quando si sono svolte fuori da artificiosi climi di rievocazione, hanno dato luogo a un lavoro critico stimolante [2]; esso da un lato ha finito per ribadire la non definibilità in termini di "movimento" di quella "avventura" estetico-produttiva, e la disomogeneità degli apporti [3], dall'altro tuttavia ha messo in luce l'esistenza, sia pur sotterranea, di un'ipotesi conduttrice. Serviamoci, per intenderci, proprio di uno slogan truffautiano: «Quando facevo il critico pensavo che un film per essere riuscito dovesse esprimere si-

---

[2] Vale la pena di notare come il contributo maggiore sia proprio di parte italiana. Ricordo, oltre al libro di Giorgio De Vincenti *(Il cinema e i film,* Venezia, Marsilio, 1980), che chiarisce il dibattito teorico elaborato dai «Cahiers du cinéma», il volume curato da Giovanna Grignaffini *(La pelle e l'anima,* Firenze, La Casa Usher, 1984) e il catalogo, curato da Roberto Turigliatto in occasione della retrospettiva "Nouvelle Vague" del festival "Cinema Giovani" (Torino, 1984). Serve anche rammentare il prezioso apporto bibliografico, unico nel suo genere, rappresentato da *Cahiers du cinéma, Indici ragionati 1951-1969,* curato da Giorgio De Vincenti (Venezia, Marsilio, 1984).

[3] Proprio Truffaut dichiarava nel 1979: «Sapevamo fin dall'inizio che le nostre differenze sarebbero state più importanti che i nostri punti di convergenza».

multaneamente un'*idea del mondo* e *un'idea del cinema* ». Per quanti valse tutto ciò? E cosa significò poi?
Per uscire dalle inevitabili diatribe è meglio restare a Truffaut e ai suoi suggerimenti. Idea di cinema voleva dire fare i conti con due realtà diverse, quella produttiva (è casuale il fatto che Truffaut sia diventato committente dei suoi film?) e quella teorica; l'una e l'altra ci inducono a considerare come il rapporto tra teoria e pratica può non essere quello tra astrazione e concretezza, tra un prima e un dopo, ma — per esempio — tra capacità di previsione e realizzazione, tra analisi e intervento.
Allarghiamo il campo di osservazione, per evitare il rischio di creare modelli o cartelli indicatori (Truffaut o altri), e chiediamoci se questo non sia oggi un punto cruciale da affrontare, soprattutto da noi. Prima di rispondere interroghiamoci brevemente sul passato del cinema italiano per capire meglio alcune "crisi"; potremmo cominciare, per restare in tema di rapporti col padre, da quella che ci vide confrontarci con l'eredità neorealista. Non mi pare azzardato affermare che la separazione tra teoria e pratica fu un punto dolente, in buona parte ancora non risolto.

L'inventario dell'eredità

Tornando a muoversi attorno ai suggerimenti truffautiani potremmo toccare un altro ricambio, quello tra conoscere e fare: studiare le proprie possibilità significa anche fare l'inventario dell'eredità. Detto più banalmente, ma non meno efficacemente: quanti autori oggi sanno misurare il patrimonio collettivo che li ha preceduti? Quanti, uscendo da una sala, possono come Truffaut affermare: «Mi piace ricevere lezioni di cinema»? La curiosità per il proprio linguaggio è un dato necessario, soprattutto quando ne vengono messe in discussione le basi, come sta succedendo; e quella curiosità prende le mosse dalla curiosità per le radici concrete, per la tecnica. Dire questo in un momento di diffuso feticismo per il nuovo, di sbandieramento delle tecnologie come garanzia di aggiornamento non è privo di rischi; ma il feticismo è altra cosa dalla disponibilità: l'uno afferma, l'altra interroga; l'uno esibisce, l'altra progetta. E proprio di un progetto c'è oggi bisogno, soprattutto tra gli autori.
Quanto finora si è andato dicendo ci aiuta a capire come lo sguardo avanti del cinema non esonera dalla conferma delle posizioni o, se si vuole, da uno sguardo indietro. Truffaut è un sintomo prezioso di questa apparente contraddizione; avendo partecipato, in fase di teorizzazione e in parte anche di realizzazione, alla spinta verso la libertà dai vincoli precedenti di racconto, ci serve a meglio intendere il bisogno di dar corpo e saldezza di impalcatura a questa libertà. In altre parole, si tratta di riprendere in esame il vecchio problema del

François Truffaut mentre prepara il manichino per *L'uomo che amava le donne*

rapporto tra innovazione e tradizione; Rohmer, che è sempre stato un conservatore aggiornato, parlava di «libertà solidamente, volutamente sposata all'ordine antico». Questo equilibrio, ci ricorderà Truffaut, nasce in fondo dal mestiere: per gli apologeti della creazione pura è un giusto richiamo all'"impurità" della tecnica, alla fatica di padroneggiare la materia.
Credo non sia inutile chiedersi oggi il senso che può avere riattivare alcune nozioni, come quella di classicità. Truffaut ha in qualche modo contribuito a porre delle questioni in questa direzione; egli è sempre stato dalla parte del cinema di prosa: «Amo il cinema perché è prosaico, è un'arte indiretta, nasconde mentre fa vedere». Ciò significa due cose, che apparentemente stanno assieme a fatica, e sono viceversa il "segreto" di questa forma: da un lato fare un film è narrare, rivolgersi a un pubblico, praticare quel «cinema senza complessi» di cui Truffaut critico parlava a proposito di un regista di genere come Douglas Sirk. La "moralità" del mestiere sta in fondo in questa classicità, cioè solidità di impianto, concatenazione di fatti, presenza di personaggi, architettura a vista. Dietro però c'è, livello da scoprire, l'ambivalenza dell'immagine, la sua natura irrimediabilmente allusiva, malgrado le apparenze. Il regista, *metteur en ordre,* sa di affrontare questa feconda ma difficile ambivalenza, e sa di doversi premunire per poterla padroneggiare; è ricorrendo al concetto di mestiere che possiamo rispondere alla domanda su perché è difficilmente concepibile in Italia un autore come Truffaut o Rohmer.

Torniamo allora a parlare di racconto. Concepire il "linguaggio al servizio della narrazione" ha voluto dire per Truffaut acquisire il senso della costruzione e del movimento dei personaggi; non a caso il famoso saggio polemico "Une certaine tendence du cinéma français"[4], punta avanzata dell'insofferenza verso il "cinema di qualità", aveva come obiettivo gli sceneggiatori "collaudati" del cinema francese; perché lì, nella scrittura che diventerà un'altra scrittura (come dirà poi Pasolini), stava il tarlo, il cuore vecchio del racconto e *quindi* di un cinema predisposto, garantito, subalterno; non a caso più tardi (1962) lo stesso regista di *Adele H.* sembrerà rettificare il tiro: «In "Arts" ho scritto... che i film, adesso, non hanno più bisogno di raccontare storie, basta raccontare il proprio primo amore, andare sulle spiagge, ecc... Ma è diventato a tal punto un luogo comune che mi sento a disagio quando si cita questo a proposito del cinema attuale. Al contrario, si sono talmente maltrattate le sceneggiature in seguito che ora ho voglia di vedere una storia ben raccontata. Ciò non significa evidentemente concludere che si deve a ogni costo tornare al cinema di una volta». Non era in realtà una rettifica, né si trattava di abdicare ai nemici di poco prima («quelli che preferiscono le intenzioni ai risultati»); veniva piuttosto sottolineato, contro le false libertà, il bisogno del cinema, per stare al passo con i tempi, di confrontarsi con le regole della narrazione.

Conoscere le regole

Girare attorno a queste prese di posizione significa rimettere in campo attitudini che hanno conosciuto, e conoscono, ampi periodi di obsolescenza; si potrebbe giustamente tornare a parlare di mestiere, o magari di artigianalità, come faceva Rohmer [5] auspicando che il cinema restasse il luogo di azione per *l'artisan bonhomme*, «come non se ne vedono più altrove». Si potrebbe ancora ribadire il peso dello spettatore nella costruzione, e quindi il bisogno di tener conto delle sue aspettative, del gioco sottile tra riconoscibilità e novità che sta alla base del piacere del testo.
Conoscere le regole, allora. L'opera truffautiana sembra suggerire che sperimentare non vuol dire solo rifiutarle («Nel cinema pochissime persone meritano la libertà», disse nel 1963) ma anche, su un piano complementare, praticarle e adattarle. Per questo ha percorso molti generi; ciò gli ha permesso di sviluppare quella dialettica tra accettazione dei codici e libertà che tanto aveva apprezzato in

---

[4] In «Cahiers du cinéma» n. 31, gennaio 1954.

[5] In *La celluloid et le marbre*, saggio apparso in più riprese, nel 1955, nei «Cahiers du cinéma».

Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset e François Truffaut sul set di *Effetto notte*

alcuni registi americani. La convenzione può imbrigliare, può viceversa diventare il contenitore collaudato per veicolare significati non convenzionali, per immettere elementi formali *diversi* (pensate a *Tirate sul pianista*), per stimolare gli scarti di originalità, per indurre al gusto della commistione, per permettere il difficile confronto con il passato[6].
Tutto bene, si dirà; ma questo ripristino delle regole o questo rimpianto della classicità non sanno di riflusso formale, dopo i tanti salutari scossoni che il racconto aveva subìto negli anni precedenti? Il pericolo c'è, perché dietro molte petizioni a favore dell'ordine "classico" si sono spesso nascoste e si nascondono paludate predilezioni per le garanzie del già visto o del già letto. Il rischio di slittamenti nostalgici non ci deve però impedire di cogliere il senso della posizione truffautiana, e del suo possibile significato odierno: sovvertimento e riabilitazione possono vivere accanto come due strade parallele, e anzi nulla vieta che si incontrino in uno stesso film; gli esempi non mancano, basti pensare a *Baci rubati*, così teso tra gusto per l'impaginazione e accettazione dell'improvvisazione.
Facendo un passo avanti si potrebbe azzardare l'ipotesi che una fetta non marginale del cinema contemporaneo ami praticare questa

[6] Questo vale soprattutto per i generi più diffusi; scriveva Truffatu (in *Une certaine tendence...* cit.): «Chiunque si sia provato un giorno a scrivere una sceneggiatura non saprebbe negare che la commedia è il genere più difficile, quello che richiede più lavoro, più talento, anche più umiltà».

sorta di *zona di mezzo*, tra un racconto che si sregola e quasi si dissolve e una "storia" che comunque si ricompone e accampa i suoi diritti. D'altronde lo stesso Rohmer, nel saggio citato, aveva sostenuto l'opportunità di non aver paura del compromesso per evitare «l'anarchia e una idea gregaria dell'ordine», indicando una «via intermedia ancora ricca di promesse».
Guardandoci attorno, alle cose di casa nostra, non sembrerà inutile una petizione per il cinema di prosa: e se i nostri registi cominciassero o riprendessero a raccontare bene delle storie? Non credo che da una simile domanda emani l'acre odore della nostalgia; rimboccarsi le maniche e usare bene i ferri del mestiere, attingere al patrimonio per incrementarlo è in certi momenti non una posizione di stallo ma un accorto sistema di difesa e di previsione.
Parlando di Truffaut si torna quindi a discutere di patrimonio e del rapporto tra eredità e possibilità. Certo, per non dilapidare i beni occorre un buon respiro culturale: serve interesse per il cinema, per gli strumenti specifici, ma occorre pure curiosità per quel che accade fuori dal recinto, per quanto grande sia. Pensate alla letteratura. Ricordate l'altarino che Antoine Doinel costruiva, nei *Quattrocento colpi*, di fronte all'immagine di Balzac? Era un "omaggio" quasi privato ma anche una metafora sull'importanza dei grandi costruttori di storie. In *Fahrenheit 451* il regista ci dirà poi che la memoria del mondo è soprattutto letteraria; e a quella memoria (il termine torna...) si può attingere senza complessi. Truffaut, uomo di cinema, ha spesso tratto film da libri, confermando che le possibili

François Truffaut e Catherine Deneuve sul set di *L'ultimo metrò*

interferenze rinforzano la scrittura, che le diversificazioni radicali dal testo possono ben stare assieme all'aderenza (come testimoniano *Jules e Jim* e *Le due inglesi*), che la presa a prestito non intacca l'autonomia del linguaggio. Il gusto dell'invenzione si può esercitare pure lavorando su una narrazione precostituita, e i collegamenti nascono proprio dalle differenze.
Già in "Une certaine tendence..." Truffaut aveva sostenuto che la subalternità alla parola (la "letterarietà") sta nelle finte trasgressioni e nella scarsa conoscenza delle possibilità del cinema, la fedeltà a un testo può anzi tradursi in libertà, come Bresson insegna. L'epoca di trapasso non ci impressioni: «Si dice spesso — ha detto il nostro regista — che l'audiovisivo va sostituendosi a poco a poco alla scrittura, e tuttavia mi sento sempre più tentato da film che uniscono letteratura e cinema».
Fare un film è allora, più in generale, fare i conti con la "confusione" dei linguaggi. È una paura inutile quella di perdere la purezza, basta sapere dove si vuole arrivare. Occorre a questo fine, ci ha fatto capire Truffaut, avere bene davanti le possibilità e le regole del mezzo; ma i linguaggi, ci ha ricordato contemporaneamente, sono sempre allusivi, nel senso che si richiamano, manifestano affinità, si rimandano; la specificità non esclude la circolarità.
Tutto questo ha oggi una pregnanza ben precisa; nessuno può negare che il patrimonio letterario resti un grande serbatoio per il cinema, ma si può anche costatare il modo improprio in cui, nella maggioranza dei casi, si fa ricorso alla parola scritta. E poi, se i discorsi generali su autonomia e ricambio dei linguaggi hanno una motivazione, possiamo farli valere anche nei confronti del "nemico" incombente, la televisione; si tratterebbe, mettendo da parte i partiti presi del rifiuto e della resa senza condizioni, di accettare il confronto; il goffo sforzo che invece molto cinema sta facendo di stare al passo, in particolare al passo forzato del nuovo narrabile televisivo, porta solo ad annaspare in acque altrui.
Resta il punto fondamentale che il confronto, se s'ha da fare, va fatto conoscendo le proprie forze; in questo senso la proposta di Truffaut è tra le più fertili. Perché egli ha chiaramente indicato la ricchezza dell'immaginario cinematografico e le possibilità di recupero, di ripercorso, e di trasgressione, la complessità cioè di un itinerario — ancora aperto — che si snoda tra memoria e realtà; più in generale ci ha ricordato i ricambi sotterranei ed essenziali tra scrittura e immaginazione. Per questo nella *camera verde* del cinema la fotografia di questo "cineasta *de chevet*" [7] sta a rammentare la strada maestra del linguaggio per immagini.

---

[7] È la definizione che Truffaut critico ha dato di Max Ophüls.

"La decisione di Isa"

Roberto Rossellini

Per unire nel ricordo i nomi di due autori che hanno lasciato un segno rilevante nella storia del cinema, «Bianco e Nero» pubblica un soggetto di Roberto Rossellini, dettato a Truffaut nel 1956 e da Truffaut dattiloscritto: uno dei molti progetti che Rossellini non riuscì a realizzare.
Facciamo seguire una lettera inedita inviata da Truffaut a Rossellini nel marzo 1977.

La notizia si diffuse come una scia di polvere. La stampa scandalistica si sollevò e si impadronì presto dell'affare; tutti accusarono Isa: «Dopo essere stata la moglie di Jimmy Cornstock per sette anni... Jimmy era stato così gentile con lei e poi, cosa può desiderare di più una donna?... Ricchezza, successo, aveva tutto...». Il loro matrimonio era stato uno dei pochi che, a Hollywood, fossero serviti di esempio agli altri. Ora che lo scandalo era scoppiato, l'importante era di non nuocere a Jimmy: dunque conveniva gettare la colpa su Isa.
Tutto aveva avuto inizio quando Jimmy e Isa erano arrivati a Parigi. Era il primo viaggio che facevano in Europa da quando Jimmy era diventato celebre come attore comico. Jimmy era preoccupato per l'accoglienza che gli avrebbe riservato il pubblico francese. Ma già all'aeroporto si rese conto fino a che punto, anche là, era popolare. Fu accettato subito dalla Parigi-bene, e grazie ai suoi sketch, alle sue battute e alle sue canzoni regalava ai suoi ospiti esattamente ciò che questi si aspettavano da lui. Agli Champs Elysées fu attorniato da una folla entusiasta che lo aveva riconosciuto, e Isa, come sempre, lo seguiva come un'ombra, modesta, premurosa, con la sua aria leggermente distaccata e triste.
Che poteva desiderare di più? Doveva essere diventata pazza. Lasciare un uomo come quello, una celebrità mondiale, un uomo idolatrato dalla folla, un compagno così irresistibilmente divertente, che per di più guadagnava mezzo milione di dollari l'anno, aveva una splendida villa a Beverly Hills e un solido contratto con una delle più importanti case di produzione.

Ciò di cui non si sapeva nulla era la verità circa i loro rapporti intimi. Essi erano molto conosciuti a New York; Isa aveva appena divorziato da un uomo abbastanza in vista di un certo ambiente di Hollywood dove, al momento, era considerato come una "promessa letteraria". Wyman Hearney l'aveva lasciata da un giorno all'altro, senza spiegazioni; era un uomo simpatico, un *son of bitch,* sempre ubriaco e molto ambizioso. Il giorno in cui aveva lasciato la casa, le aveva negato ogni contatto e spiegazione. Isa, pur struggendosi per il dolore, si era comportata con molta dignità, aveva sottoscritto le clausole del divorzio, rifiutando qualsiasi risarcimento finanziario. Un anno più tardi, Wyman si era risposato con Gloria Cohn, una ricca ereditiera al quinto matrimonio; tre mesi più tardi, lui l'abbandonò in modo clamoroso. Isa da quel giorno non aveva più avuto sue notizie; dell'uomo brillante, dello scrittore promettente, dell'enfant prodige e prodigo, non restava più alcuna traccia.
Isa, rimasta sola, era tornata a New York. Era stata ingaggiata da Bert Lahr che stava preparando uno show; aveva lavorato un po' a Hollywood come sceneggiatrice insieme al marito, e Bert Lahr le aveva dato questo lavoro per salvarla. Era stata Isa a scoprire Jimmy. Nella rivista c'era bisogno di un comico. La concorrenza aveva rubato a Lahr l'unico attore adatto allo spettacolo. Isa si era messa alla ricerca di un sostituto e aveva scoperto Jimmy, il quale aveva tutte le qualità fisiche e espressive giuste ma nessuna intelligenza, nessuno spirito d'inventiva. Era solamente un imitatore perfetto. Isa gli aveva insegnato la parte e lo aveva portato al successo, poi aveva continuato a lavorare per lui scrivendo sketch, battute e monologhi, costruendo da sola tutto il personaggio comico che aveva reso Jimmy celebre. Jimmy era ambizioso e debole, molto scaltro in affari, furbo, ignorante, avaro, avido, con un'aria da bravo ragazzo che gli serviva perfettamente da difesa contro la sua stessa vigliaccheria. Fu proprio questa sua aria da bravo ragazzo che commosse Isa, la quale, in mancanza di un altro interesse nella vita, aveva accettato di sposarlo. Jimmy aveva saputo sfruttare bene il successo derivatogli dall'intelligenza e dall'intuito della moglie. Tra le persone che per la sua celebrità gli gravitavano intorno, Jimmy aveva conquistato i favori del miglior agente di New York e aveva difeso i suoi interessi nei contratti con la ferocia di una tigre, fino al momento in cui aveva raggiunto Hollywood.
Isa e Jimmy non erano mai stati innamorati l'uno dell'altro, motivo in più d'ammirazione e di stima da parte del loro *entourage.* Era strano vederli insieme, lei sempre severa e composta, vestita in grigio o in nero, con pochi gioielli, lui di un'eleganza tanto vistosa e eccentrica; lui, effervescente e sempre pronto a dare spettacolo ovunque andassero, lei che parlava a bassa voce E quando Jimmy, durante un pranzo o un party, faceva per la centesima volta un nume-

ro, Isa che era la sola a non ridere guardava suo marito con calma e attenzione: tutto ciò che faceva morire dal ridere i presenti era stato inventato da Isa, che l'aveva insegnato a Jimmy perfezionando la mimica e i tempi, suggerendogli tutto davanti allo specchio. E lui, che aveva una memoria prodigiosa, rinnovava inaspettatamente trovate e battute vecchie di tre, cinque o sette anni.

Quando Jimmy e Isa erano venuti a Parigi, Paul Monk, produttore dei loro film, uomo giovane e atletico, li aveva accompagnati. Beveva come una spugna e manifestava nei confronti di Isa una certa diffidenza rispettosa; forse l'amava, anzi l'amava, ma senza avere il coraggio di confessarglielo. Paul era un grande amico di Jimmy, tra loro esisteva una sorta di complicità; facevano insieme scappatelle con le sgualdrine che gravitavano intorno a questo uomo famoso, e a Paul piaceva giocare il ruolo del ruffiano perché questo gli confermava l'idea che Jimmy era indegno di una donna come Isa.

Per l'uscita a Parigi dell'ultimo film di Jimmy fu organizzata una prima di gala in una grande sala degli Champs Elysées. Un gran numero di curiosi e di ammiratori si accalcava di fronte all'entrata del cinema. Quando Jimmy uscì dalla vettura, ci fu la corsa all'autografo; a quanti glielo chiedevano, Jimmy si concedeva volentieri, con un largo sorriso; acconsentì anche a eseguire per i fotografi qualcuna delle sue smorfie più "classiche".

Isa fu travolta dalla folla che, nella sua ridicola isteria, non le prestò alcuna attenzione; tanto che le pestava i piedi mentre lei tentava di aprirsi un passaggio, e si sentiva osservata. A un tratto, girandosi, lei vide, tra altre cento facce, un viso che riconobbe: era quello di Wyman, l'ex marito, che la guardava con un'ironia e un disprezzo profondi. Fu uno sguardo assai breve; poi Wyman si voltò e disparve tra la folla. In quel momento Jimmy e Isa furono fatti entrare in sala; attraversarono la hall, gli invitati applaudirono, la luce diminuì progressivamente, e il film cominciò mentre la coppia era ancora mitragliata dai flash dei fotografi. Isa era profondamente turbata.

La sera dopo, mentre scendevano verso la hall del loro albergo dove era stato organizzato un cocktail per la stampa, Paul e Jimmy incaricarono Isa di occuparsi esclusivamente di Hazel Hendworth, la più celebre "pettegola" di Hollywood che, di passaggio a Parigi, aveva annunciato il suo arrivo.

Isa aspettò al varco, accanto alla porta, questa vedette del giornalismo, mentre gli invitati s'impadronivano di Jimmy. E come una regina, Hazel Hendworth fece il suo ingresso assai tardi, dopo che molti giornalisti si erano eclissati. Isa le andò incontro, scusò Jimmy, le offrì da bere e da mangiare. Hazel, bruscamente, informò Isa che il suo primo marito, Wyman Hearney, era a Parigi, dove vegetava conducendo una vita miserabile da barbone; tramite l'ambascia-

ta, lei aveva avuto il suo indirizzo e saputo che qualcuno aveva chiesto formalmente alle autorità francesi di espellerlo. Lei stessa aveva tentato di incontrarlo, ma lui si era rifiutato di vederla.
Isa arrossì, confusa e turbata. Jimmy le raggiunse in quel momento, pieno di una eccessiva deferenza nei confronti di Hazel; notò il turbamento di Isa, l'aria soddisfatta di Hazel e ne immaginò l'inquietudine. Hazel gli spiegò di cosa si trattava con un tono mellifluo e sdolcinato. Secondo lei, Isa doveva andare a trovare Wyman, e aiutarlo se era ancora in tempo.
Tranquillizzato nel sentire che la cosa non lo riguardava affatto direttamente, Jimmy fu perfettamente d'accordo con Hazel e seppe mostrarsi contemporaneamente generoso e disinteressato: «Cara, bisogna assolutamente che tu vada a trovarlo», disse guardandola pieno di sottintesi e baciandola sulla fronte.
Wyman Hearney abitava in una vecchia casa nell'Ile St-Louis; quando Isa bussò alla porta del quarto piano, fu un ragazzone biondo ed effeminato che venne ad aprirle; sentì Wyman chiedere attraverso la porta: «Chi è?»; entrò senza aspettare di essere invitata nella stanza dove stava Wyman; questi le domandò seccamente che cosa voleva, poi vedendo che Pierre Verlin si preparava per uscire cominciò a maltrattarlo. Pierre aspettò pazientemente: «Sai bene che devo andare a trovare Syguers», e uscì. Tra Isa e Wyman ci fu un lungo momento di silenzio, poi Isa cominciò a fargli domande senza tregua; erano tutti i perché che lei aveva in cuore. Lui non rispondeva. Finalmente pronunciò una sola frase, ironica, a proposito del suo matrimonio con quel "buffone". Poi la cacciò dall'appartamento con una furia che lei capì essere di dolore, un dolore profondo.
In strada, Pierre aspettava Isa e la portò lontano dalla casa per parlarle di Wyman. Le raccontò qual era stata la loro vita in comune da tre anni,la loro passione per la poesia, i loro lavori letterari, le loro lotte e le loro delusioni: «Ora che ho trovato un editore, mi disprezza; si oppone che io pubblichi le mie poesie, che giudica sentimentali, ignobili, che so? Ci siamo picchiati. Guarda il mio occhio. Mi ha picchiato di santa ragione. Libero di non pubblicare le sue opere ma io sono giovane, ho tutta la vita davanti a me e il successo non mi fa paura... Certo, gli devo molto ma non è una ragione... E poi come continuare così... siamo pieno di debiti; minacciano di cacciarci di casa; dobbiamo soldi a tutto il quartiere, circa duecentomila franchi... In un ristorante, l'altro giorno, lui ha dovuto lasciare il passaporto come garanzia, così non può rispondere alla convocazione del commissariato...».
Isa spiegò a Verlin che intendeva occuparsi di tutto ciò. Sì, lei avrebbe accomodato tutto. Che aspettasse la mattina dopo a quel caffè di fronte.
Isa tornò in albergo. Jimmy era pronto per uscire e si arrabbiò

quando lei manifestò l'intenzione di passare la serata, sola, in camera. Lei cedette alle sue insistenze e si cambiò in tutta fretta. Paul venne a cercarli e li condusse in un cabaret russo dove li aveva invitati il direttore di un grande settimanale francese. C'erano, del resto, a questo tavolo, persone molto perbene: un nobile cavaliere d'industria e due sgualdrine sudamericane coperte di gioielli.
Con il suo baccano un'orchestra tzigana rendeva impossibile ogni conversazione. Tanto meglio, pensava Isa. La sala era piena da scoppiare e sapientemente poco illuminata; i camerieri in false tuniche russe si facevano strada fra i tavoli brandendo *schaschik* fiammeggianti.
Appena uscito dal locale, Jimmy, in mezzo alla strada, cominciò il suo "numero" per divertire gli ospiti. Isa si avvicinò a Paul e lo pregò vivamente di procurarle alla svelta una somma pari a duecentomila franchi.
La mattina dopo, Isa trovò Verlin all'appuntamento, fecero insieme il giro dei creditori, recuperarono il passaporto. Isa si preoccupò anche di far visita al commissario di polizia che aveva convocato Wyman. Gli parlò a lungo, spiegò che Wyman proveniva da una famiglia perbene, ma che era diventato alcolizzato, e se il commissario credeva opportuno di non inoltrare subito la domanda di espulsione, lei avrebbe pensato a rimettere tutto a posto. L'atteggiamento ambiguo e reticente di Pierre Verlain di fronte al commissario mise in sospetto Isa, che gliene domandò la ragione appena furono usciti dal commissariato. Il ragazzo confessò che durante la notte aveva fatto le valigie e che riteneva opportuno non mettere più piede a casa dell'amico.
Quando Isa entrò da Wyman lo trovò in preda alla furia e all'angoscia a causa della partenza di Pierre. Camminava per l'appartamento aprendo le porte a calci, rovesciando i mobili, facendo disordine dappertutto. Nel camino aveva gettato una montagna di fogli coperti dalla sua scrittura. Quando aveva sentito il suono del campanello, era accorso ad aprire, pieno di speranza, ma riconoscendo Isa la collera l'aveva ripreso: «Che cosa vuoi da me? Non puoi lasciarmi in pace?... Levati di torno!...». Senza ascoltarlo, Isa entrò: «Cos'è tutto questo disordine, che sono queste carte?». Quando abbozzò il gesto di raccogliere i fogli, Wyman andò su tutte le furie, e dette fuoco alle carte. Isa volle impedirglielo, e riuscì a spegnare il fuoco che stava per stendersi alla stanza. Molti fogli erano andati perduti. Lottarono finché Wyman ansimando le chiese: «Che cosa vuoi? Lasciami in pace». «Non puoi continuare a vivere così, non ti vergogni?». «Non ho vergogna, perché non ho princìpi!». Poi Wyman si lanciò in un attacco violento contro i rompiscatole, quelli che seguono la strada degli altri, pronti a sfruttare la minima occasione per "riuscire" e imporsi grazie alla loro avidità, la loro abilità, il loro egoismo.

Isa capì che l'atteggiamento e le parole di Wyman rivelavano l'angoscia e lo stato pietoso in cui egli si trovava. La violenza aveva profonde radici nella sua desolazione, in una ferita ancora viva in fondo all'animo. Attraverso le sue parole, Isa comprese chiaramente che Wyman non aveva dentro di sé che purezza e innocenza, e che era animato da un desiderio disperato di perfezione e di assoluto. Era tormentato dalla necessità di esprimere i propri sentimenti; il disgusto per il compromesso nel quale tutto il mondo viveva aveva fatto di lui un "ribelle". All'improvviso si sentiva incapace di sopportare un'esistenza di quel genere. Wyman si domandava quali fossero le cause del suo "fallimento": prima e innanzi tutto la sua indolenza. Ma che fare contro questa mostruosa indolenza che improvvisamente lo svuotava di ogni energia? Era questa che gli aveva impedito di raggiungere la saggezza. Da qui la disperazione, la bestemmia, la dissolutezza, il vizio. Bere. Il solo rimedio: bere. Ma cosa? Wyman pregò Isa di andargli a comprare qualcosa da bere. Lei ritornò con una bottiglia di vino. Vino!... Bevve e si addormentò.
Isa frugò tra i fogli nel caminetto; prese ciò che aveva strappato al fuoco e fuggì con i fogli sotto il cappotto.
Quando il telefono svegliò Jimmy, erano le nove e trenta del mattino. Il letto di Isa, accanto al suo, non era stato disfatto; la bocca impastata dal sonno, si alzò e andò nel piccolo salotto accanto; la stanza era piena di fumo. Isa, il volto contratto, raggomitolata sul divano, tremante di freddo dopo una notte in bianco, leggeva il manoscritto di Wyman. «Che è successo, da quanto sei qua, perché non sei venuta a letto?». Isa gli rispose seccamente: la lettura l'aveva tenuta sveglia; per la prima volta lei comprendeva la personalità di Wyman, la sua lucidità, la sua tragica amarezza, il giudizio feroce che dava sulla sua vita passata, sulle sue illusioni, sul suo smisurato orgoglio. Sì, Wyman era sicuramente un poeta, un grande poeta. Jimmy scoppiò a ridere, e dicendo cose banali e volgari dichiarò apertamente cosa pensava degli intellettuali in generale e dei poeti in particolare. Voleva essere sarcastico: non fu che ridicolo. Isa gli chiese soldi: aveva bisogno di mille dollari. Jimmy la trattò da pazza. Perché mille dollari? Lei ne aveva bisogno per Wyman, per curarlo, per disintossicarlo. Jimmy rifiutò. Isa gli spiegò molto chiaramente che, in questo caso, lei esigeva almeno la parte che le spettava per il lavoro svolto. Jimmy si mostrò ragionevole e le dette i mille dollari; lei si precipitò da Wyman.
Suonò dieci volte alla porta. Discese in portineria per informarsi: no, era sicuramente in casa. Salì di nuovo i quattro piani, suonò ancora e bussò, invano. Quando, disperata e angosciata, ridiscese le scale, la voce di Wyman la fermò al secondo piano. Risalì lentamente per nascondere l'emozione. Wyman era sulla soglia: accuratamente rasato, ben pettinato, i capelli ancora bagnati. Isa fu colta da

un'allegria sfrenata; perciò fu più divertente che Jimmy in tutta la sua carriera; abbondò in trovate e si mostrò irresistibilmente buffa. Wyman, sorpreso, l'ascoltava; poi sorrise. Come si accorse di essersi abbandonato al riso, si arrabbiò: «Vai a farti fottere, lasciami in pace». La spinse verso la porta. Lei uscì con le lacrime agli occhi, ma burlandosi di lui in un modo eccezionale. Wyman la raggiunse in strada mentre cercava un taxi. La prese tra le braccia e la trascinò.

Uscirono da Parigi; era un giorno nuvoloso, il vento del sud aumentava l'odore putrido dei terreni incolti e delle baracche. I grandi edifici popolari erano grigi, neri e tristi; le voci e i rumori della città allucinanti e macabri, ma tutto era dominato dall'allegria e dalla giovinezza di Isa. Ovunque vagabondassero, la città sembrava perseguitarli, la terribile città con il suo smog, le sue fabbriche; ma lei pensava ad altri luoghi più favoriti dal cielo... la California... quando loro si erano conosciuti... il loro matrimonio... la loro felicità. Perché, perché... poi tutto il resto, perché era partito così senza una parola, perché? perché? perché? Wyman l'abbracciò, l'abbracciò molto forte, la baciò sulla bocca con un bacio lungo e profondo. Perché, perché, dimmi perché? Wyman non rispose nulla ma la baciò ancora.

La sera, quando Isa ritornò in albergo, erano quasi le dieci. Jimmy le fece una scenata: «Sarà il caso di finirla con il tuo atteggiamento da esercito della salvezza, altrimenti te la vedrai con me». Paul Monk arrivò, interrompendo la discussione. La sera dopo, al "Ballo dei lettini banchi", Jimmy dovrebbe intervenire e fare un numero, ma quale? Bisognava mettersi al lavoro. Isa era pensierosa e turbata. Rassegnata, cominciò a suggerire qualcosa: no, questo non va; bisogna trovare di meglio, qualcosa che interessi più direttamente la Francia, Parigi, i ragazzi, qualcosa di nuovo, qualcosa! Non capisci che si aspettano da me qualcosa di sorprendente?

E il supplizio di Isa cominciò: dover inventare qualcosa di irresistibilmente divertente quando tutto il suo corpo, il suo cuore, il suo cervello erano altrove. Che cosa? Cosa inventare? Ora lei aveva capito Wyman, aveva capito quali erano i suoi sogni e le sue ambizioni; anche lui l'amava, l'amava e la stimava a tal punto che l'aveva abbandonata per non mostrarsi quale lui si credeva: un incapace oltre che un mediocre. E Jimmy e Paul la lasciarono nella penombra della stanza aspettando da lei qualcosa di sensazionale. Questo fu veramente un supplizio. Jimmy e Paul andarono a dormire quando ebbero l'impressione che Isa aveva trovato un tema appena accettabile, comunque qualcosa.

La mattina Isa si risvegliò dopo un sonno di piombo. Controllò rapidamente le parole scritte durante la notte: potevano andare. In ogni caso, lei non era in grado di giudicare, poiché si sentiva invasa da

una gioia irrefrenabile; scrisse un biglietto a Wyman, dicendogli che sarebbe stata leggermente in ritardo, lo affidò a un autista pregandolo di consegnarlo in taxi. Svegliò Jimmy. Cominciò a farlo ripetere mentre si radeva. Jimmy accettò tutto ciò con fastidio, perché non era soddisfatto: «E poi perché preoccuparsi? È una festa di beneficienza!».

Il portiere informò Isa per telefono che nessuno aveva risposto da Wyman, ma che l'autista aveva lasciato il biglietto sotto la porta. Una volta vestito, Jimmy di malumore andò a svegliare Paul. Isa approfittò della sua momentanea assenza per lasciare l'albergo.

Suonò parecchie volte alla porta di Wyman, ridiscese dal portiere, che l'assicurò che lui non aveva lasciato l'appartamento. Fu risalendo per la seconda volta che sentì odore di gas. Fuori di sé andò a cercare aiuto. Si sfondò la porta. Wyman era steso sul divano, senza vita. Sul ventre aveva un blocco di fogli con l'inizio di una poesia che esaltava il suo amore per Isa.

Nella cucina, sul fornello a gas, un pentolino di caffè era traboccato spegnendo la fiamma: Wyman era morto asfissiato.

Isa non tornò mai più da Jimmy; è così che lo scandalo cominciò. Si credette che fosse diventata pazza... Aveva tutto: ricchezza e successo.*

---

* Dobbiamo questo testo alla cortesia di Silvia D'Amico. Traduzione dal francese di Angela Prudenzi.

Marzo 1977

Mio caro Roberto,

non posso assistere alla serata della Cineteca perché devo occuparmi dell'uscita d'un nuovo film.

Non credere che io sia divenuto indifferente al tuo lavoro, tutt'altro. Temo quanti, fra noi, potrebbero seminare zizzania...

In un periodo della mia vita in cui diffidavo degli adulti mi hai molto aiutato, mi hai dato chiarezza e fiducia.

In cambio della tua costante, calorosa amicizia abbi una certezza: quella del mio totale affetto.

François

Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua

Gianni Rondolino

Emilio Cecchi e il cinema, o meglio "Cecchi al cinema", come suonava il titolo della bella mostra di immagini e documenti allestita a Palazzo Strozzi a Firenze dal 15 dicembre 1984 al 5 gennaio 1985. Un'occasione per riprendere un discorso storico e critico interrotto molti anni fa, per riaprire un capitolo dei rapporti fra intellettuali e cinema, per completare il quadro della produzione cinematografica italiana sotto il fascismo. Un'occasione, anche, per riconsiderare taluni caratteri propri del cinema come linguaggio, del cinema come arte, alla luce del dibattito estetico che negli anni Trenta e Quaranta coinvolse non pochi esponenti di primo piano dell'intellettualità italiana.
L'occasione è stata offerta dal Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux nel centenario della nascita di Cecchi, motivata anche dal fatto che le carte di Emilio Cecchi sono state donate dalla famiglia all'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del suddetto Gabinetto, e si sta procedendo alla loro catalogazione. Così il 15 dicembre 1984 siamo stati invitati a una tavola rotonda dedicata ai rapporti fra Cecchi e il cinema, cui hanno partecipato Giovanni Grazzini, Carlo Lizzani e Suso Cecchi D'Amico: tavola rotonda, cui ha fatto seguito l'inaugurazione della mostra in questione, curata con solerzia e impegno da Margherita Ghilardi, responsabile anche dell'interessante e utilissimo catalogo (Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963, *a cura di Margherita Ghilardi, Firenze, "I cataloghi del Vieusseux" n. 24, 1984, pp. 72, ill.).*
Come ebbe occasione di dire Grazzini, introducendo il dibattito e moderando la discussione, Emilio Cecchi lasciò una traccia non trascurabile, anzi duratura, nel cinema italiano dei primi anni Trenta. Probabilmente fu il solo produttore che si interessasse di cinema come fatto d'arte e di cultura, che approfondisse l'analisi del linguaggio filmico in rapporto agli altri linguaggi artistici (in particolare la letteratura e la pittura). Fu anche, aggiungiamo noi, il solo letterato che volle confrontarsi direttamente con la "macchina cinema", appunto la produzione, la tecnica, la diffusione, in una parola l'industria e il commercio. Ed è in questa duplice veste di intellettuale e di industriale che il suo magistero cinematografico non andò perduto, influenzando le giovani generazioni, sebbene il rapporto che queste ebbero con lui (pensiamo naturalmente al "Gruppo Cinema", da Giuseppe De Santis a Gianni Puccini, a Carlo Lizzani, ecc.) fu in certo senso ambiguo e contraddittorio.
Ne ha parlato opportunamente Lizzani, ricordando che agli inizi degli anni

Quaranta, quando cioè stava maturando l'esperienza di Ossessione, *il riferimento obbligato alla precedente esperienza cecchiana della Cines, cioè al tentativo di riportare il cinema italiano a un alto livello artistico e culturale, facendo appello alle giovani forze intellettuali e dando largo spazio al documentarismo (che significava, anche e forse soprattutto, rappresentare l'Italia fuori degli schemi rigidi della retorica di regime), conteneva uno strano miscuglio di attrazione e di repulsione. Da un lato c'era il Cecchi antifascista del "Manifesto Croce", dall'altro il Cecchi compromesso col regime sul piano concreto della produzione cinematografica; e ancora, da un lato il letterato attento agli aspetti artistici e culturali del cinema, dall'altro il direttore di produzione che non disdegnava il film di puro consumo, il prodotto puramente commerciale; e infine, da un lato l'intellettuale attento alla realtà sociale e umana, promotore di iniziative "realistiche" (basti pensare a* 1860 *di Blasetti), dall'altro lo sceneggiatore un po' troppo "letterato", quasi formalista, che proprio nel periodo 1941-43 (gli anni di* Ossessione*) si dilettava con testi come* Piccolo mondo antico *e* Giacomo l'idealista *(film diretti rispettivamente da Mario Soldati e da Alberto Lattuada).*
In altre parole, si trattava di una proposta cinematografica, quella di Cecchi alla Cines fra il 1932 e il 1933, che poteva ancora valere dieci anni dopo, in un differente contesto storico e culturale, politico e ideologico; non poi tanto diverso, a dire il vero, se il cinema italiano sotto il fascismo non seppe di fatto imporre nuove forme e nuovi contenuti, ma continuò a barcamenarsi fra prodotti di regime e prodotti bassamente commerciali, opere d'impegno artistico e culturale e opere di pura evasione. Una proposta che i giovani raccolti attorno alla rivista «Cinema», o comunque ruotanti attorno al Centro sperimentale di cinematografia e desiderosi di far cinema "nuovo e diverso", ritenevano interessante e utile riprendere.

Un movimento ardito e rivoluzionario

Non per nulla apparve su «Cinema» (n. 129, 1941) un'ampia rilettura critica di 1860 *a firma Massimo Mida e Fausto Montesanti, in cui si poteva leggere: «In un momento in cui la cinematografia italiana sembrava impantanarsi in una produzione di media levatura, mossa e voluta da criteri di indole eminentemente commerciale, un movimento ardito e rivoluzionario riportava sugli schermi italiani quella vena non dimenticata, sentitamente nostra, che fa capo a* Sperduti nel buio *di Nino Martoglio. Siamo nel 1932. La Cines [...] è affidata alla direzione artistica di Emilio Cecchi. Scompiglio negli stabilimenti Cines: Cecchi ha portato con i suoi collaboratori un'atmosfera straordinariamente insolita: si parla di sceneggiature elaborate per mesi, di un cinema guidato da criteri artistici, di valori esclusivamente cinematografici».*
Era una chiara indicazione politica e culturale, anche un'indicazione di poetica generale, un richiamo ai classici del realismo, cui facevano riferimento, in quegli stessi anni, Alicata, Visconti, De Santis e quanti altri posero le basi di quel cinema che venne poi definito neorealistico.
Ed in questo ambiguo e contraddittorio richiamo alla lezione di Cecchi, sottolineato da Lizzani, si colloca anche la posizione dello stesso Cecchi sceneggiatore di Soldati, Poggioli (Sissignora) *e Lattuada, un Cecchi cioè che potremmo definire "formalista" in contrapposizione al realismo propugnato*

dai giovani "rivoluzionari". Ma un Cecchi, tuttavia, collaboratore di registi molto meno "formalisti" di quanto allora non parve alla critica più avveduta (si vedano le severe critiche di De Santis a proposito di Sissignora *o di* Harlem *di Gallone, di cui Cecchi aveva scritto la sceneggiatura in collaborazione con Sergio Amidei, apparse rispettivamente su «Cinema» n. 138, 1942, e n. 165, 1943), di registi, appunto come Soldati, Poggioli o Lattuada, che furono, in quei loro film, certamente più "realisti" del loro collega Renato Castellani, autore di* Un colpo di pistola *e di* Zazà. *Ed è interessante notare che Cecchi, che non scrisse sceneggiature per Castellani in quel periodo, collaborò invece, nella stagione del neorealismo, a* Sotto il sole di Roma, *in cui Castellani volle aprirsi alle istanze del "sociale" e della cronaca contemporanea: una sorta di richiamo a quel cinema "realista" che egli, in qualità di direttore di produzione, aveva propugnato alla Cines con film quali* 1860, Acciaio *o il "misterioso"* Ragazzo *di Ivo Perilli, che pare sia andato irrimediabilmente perduto.*

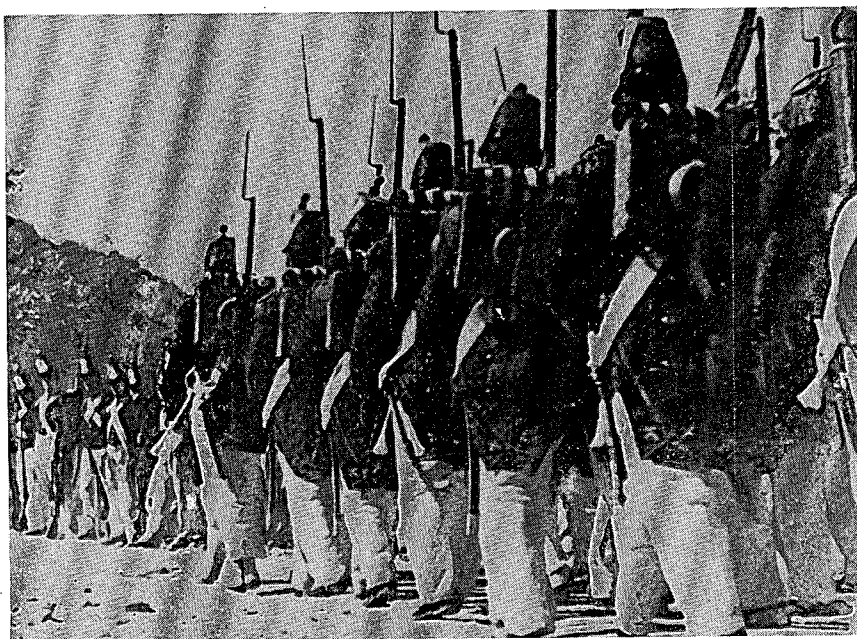
Proprio su questo punto si è discusso a Firenze, e il caso di Ragazzo *andrebbe approfondito, anche sulla base di quanto lo stesso Perilli ebbe a dire a Francesco Savio che lo intervistò: «La sceneggiatura la facemmo io e Emilio Cecchi [...] C'era la rappresentazione di un certo ambiente popolare italiano che l'Italia di quel periodo non voleva riconoscere [...] Questi tipi irretivano il ragazzo e si servivano di lui perché sua madre era guardiana di una villa, nella quale potevano fare un grosso furto. Qualche cosa che poi è servita anni dopo un pochetto, sempre a Emilio Cecchi e a Castellani, in* Sotto il sole di Roma, *qualche elemento è finito lì» (cfr. F. Savio,* Cinecittà anni trenta, *Roma, 1979, pp. 914-15). Un piccolo capitolo della storia del cinema italiano sotto il fascismo che sarebbe interessante studiare meglio e più a fondo, anche in rapporto alla posizione politica e culturale e al contributo personale di Emilio Cecchi letterato-produttore.*

Il quale Cecchi, come risulta dal materiale raccolto e illustrato dalla Ghilardi, e come la figlia Suso confermò durante la tavola rotonda fiorentina, si buttò nel nuovo lavoro con straordinario impegno professionale, dedicandovi tutte le sue energie intellettuali e organizzative. Un uomo preciso, meticoloso, informato, il quale riversò nella produzione quell'interesse e quella passione per il cinema che l'avevano colto anni prima, assiduo frequentatore di sale cinematografiche, e poi critico sottile e cronista impareggiabile. Sono infatti del 1931 i suoi articoli cinematografici apparsi sul «Corriere della sera» e successivamente raccolti nel volume Messico *(Milano, 1932), le sue recensioni apparse su «L'Italia letteraria» e su «Scenario». E sarebbe molto utile raccogliere questi scritti e commentarli, anche al di là del loro valore di documento e di testimonianza: scritti che dimostrano una attenzione non fugace per un fenomeno d'arte e di costume, il cui studio diventava sempre più necessario per una più ampia e approfondita conoscenza della società contemporanea, non solo americana.*

La "scoperta" di Hollywood nel dicembre 1930 e successivamente nel gennaio 1931 fu per Cecchi una scoperta autentica, al tempo stesso ingenua ed entusiastica, appassionata e razionale, sentimentale e critica. Basta leggere le lettere ch'egli inviava alla moglie e alle figlie (esposte alla mostra di Firenze e in parte riprodotte nel catalogo), ancor più "genuine", ovviamente, dei begli articoli che scriveva per il «Corriere». Sono i frutti, gli uni e le altre, d'una passione meditata, d'un incantamento non superficiale, ricco di spun-

ti d'analisi e di critica. Ed è leggendo questi brani, trasferiti poi in Messico *in una forma letterariamente ancor più omogenea e accattivante, che si assiste a una quasi impercettibile trasformazione del letterato in cineasta, o meglio dell'uomo di lettere anche in uomo di cinema. Se quando egli descrive la vita caotica e quasi surreale d'uno studio cinematografico in cui si incontrano i più svariati e grotteschi personaggi abbigliati nei costumi più eterogenei e fantastici, pare di leggere le bellissime pagine di Gozzano dedicate al medesimo argomento nella novella* Pamela-Film, *e quindi siamo ancora in piena letteratura; quando invece egli avanza nel viaggio di scoperta e va oltre Hollywood, oltre la finzione dello spettacolo, è come se in qualche modo il realismo dell'immagine cinematografica, la sua immediatezza ed "obiettività", denunciasse i limiti della scrittura, le convenzioni formali della letteratura.*

Quel "mondaccio letterario"

Ed è forse in quest'ottica che possiamo leggere queste parole illuminanti: «Mi sentivo in corpo anche quell'uggiolina di uno che conosce i suoi polli e, davanti a certi spettacoli, capisce a volo che un giorno o l'altro, fatalmente, tornerà a provarcisi con la maledettissima penna. E già mi pareva d'aver negli orecchi quelle voci, sempre le stesse: "Eccolo che si mette a combinare il solito pezzo di bravura". Tant'è lo spavento che incute questo mondaccio letterario» (cfr. Messico, *cit., p. 27).*
Il ritorno dall'America segnerà per Cecchi, appunto, il parziale abbandono, almeno temporaneo, di quel "mondaccio letterario" che egli forse cominciava a maledire, e l'ingresso in un altro mondo, quello cinematografico, di cui aveva assaggiato con grande gusto, persino con golosità, gli antipasti. Non sarà soltanto il mondo della critica cinematografica (ancora un mondo letterario!), ma anche e soprattutto quello della produzione, in cui la realtà si fa immagine e questa ne riflette, direttamente, immediatamente, i connotati essenziali. In questo senso l'esperienza di produttore alla Cines costituirà per Cecchi un punto di non ritorno; e potrebbe essere interessante studiare la sua produzione letteraria successiva alla luce di questa esperienza fondamentale.
Certamente è interessante, e se ne è accennato a Firenze, studiare i suoi pochi scritti teorici alla luce della medesima esperienza, in modo da creare un più omogeneo e articolato ritratto di "Cecchi al cinema": il letterato, il cronista, il critico, il produttore, il teorico. Studio questo che richiede, ovviamente, una trattazione ampia e che potrà iscriversi nell'analisi complessiva, ancora da fare, della multiforme attività cinematografica dello scrittore. Qui basti accennare al saggio Che cos'è il cinema?, *pubblicato su «Mercurio», n. 22, giugno 1946, che diede origine a non poche polemiche e travisamenti. Polemiche e travisamenti che nascevano da una lettura affrettata del testo e prendevano le mosse proprio dalle prime righe: «C'è capitato più volte, in queste cronache e altrove, di servirci d'espressioni come: "arte mediata", "arte minore", e simili, a proposito del cinematografo. È evidente che tali espressioni non venivano da noi adoperate con un'intenzione banalmente riduttiva. Ma supponevano un preciso riferimento all'intrinseca natura di questa singolarissima forma di espressione. Intorno alla quale, molto è già*

Una foto scattata da Emilio Cecchi durante le riprese di *1860* di A. Blasetti

stato scritto; ma diciamo pure, anche con molto disordine, specialmente rispetto ad alcuni punti fondamentali».
Cecchi tenta un'analisi approfondita del linguaggio cinematografico e ne ricerca la peculiarità. Molte cose sono ovviamente discutibili e andavano discusse allora, come potrebbero essere discusse oggi. Il suo concetto di cinema come arte "mediata", alla stessa stregua della pantomima, della danza, della coreografia, della recitazione, può lasciarci perplessi o insoddisfatti, ma scaturisce da uno studio peculiare del linguaggio filmico, e più ancora della pratica cinematografica. Sicché pare fuorviante, per non dire fazioso, questo giudizio sprezzante di Ragghianti a proposito del Cecchi teorico: «... in altri rari interventi aveva notoriamente sprezzato il cinema, da lui ritenuto semplicemente mezzo di trasmissione di contenuti letterari per immagini visibili» (cfr. C.L. Ragghianti, Arti della visione, I. Cinema, *Torino, 1975, p. 31).*
Cecchi in realtà non aveva affatto sprezzato il cinema. Se n'era interessato molto, a fondo, con competenza, e il suo lavoro cinematografico non è passato invano, anzi. L'incontro di Firenze e la bella mostra di cimeli possono opportunamente stimolare una nuova attenzione critica, riaprire le porte all'analisi storica. Ci auguriamo che Margherita Ghilardi possa continuare la catalogazione delle carte di Cecchi, approfondire le ricerche, portare alla luce nuovi documenti; così come ci auguriamo che qualcuno voglia raccogliere e pubblicare i suoi scritti d'argomento cinematografico (mi pare che in questa direzione si stia muovendo Lino Peroni, com'egli stesso ci disse a Firenze). Emilio Cecchi, insomma, può ancora dirci qualcosa in campo cinematografico, anche al di fuori di quel capitolo, ormai ampiamente indagato (ma forse non ancora del tutto esaurito), della storia del cinema italiano sotto il fascismo che prende nome dalla "mitica" Cines degli anni 1932-33.

CORSIVI

Rivedendo *San Francisco*

Piero Bigongiari

Una delle caratteristiche dell'attuale civiltà delle immagini filmiche è quella di abolire l'esecuzione multipla e diacronica di un'opera, prolungando invece la possibilità tecnica di vederne l'edizione ne varietur: *la prima, e cioè l'unica, intesa come testo ed esecuzione del testo. Il che separa per esempio l'operare del cinema dal modo di operare delle altre arti, che tutte quante esigono, quali momenti separati, oltre l'autore, come il teatro e la musica, l'esecutore, l'interprete, quando l'interprete unico e infinito non coincida con lo stesso lettore dell'opera, come avviene nel campo della letteratura e in quello delle arti plastiche: chi si accosta all'opera d'arte la legge da punti di vista che mutano col tempo, ma che sono contenuti virtualmente nell'ambiguità infinita dell'opera d'arte stessa prima che nella moltiplicazione storica della sua fruizione. Col cinema questo non avviene, non può avvenire, il cinema trascinando con sé, non dico la propria obsolescenza, ma la totalità d'immagine che è concessa all'immaginazione, compresa la moda di un certo modo di truccarsi, di atteggiarsi e di recitare da parte degli attori, e più, la moda,* tout court, *del vestire e del parlare, che in ogni epoca ha le sue inflessioni e le sue caratteristiche peculiari: il che finisce per datare il film, che gustiamo sempre più, se non è un film d'annata, come un documento un po'* démodé *dei tempi e magari con la nostalgia, se non con l'ironia, con cui guardiamo sempre al tempo che fu.*
Il film è un ballo, un sogno, un puzzle, un grido, un lungo silenzio che si muove: finisce quando finisce la suggestione del movimento congelato nelle "pizze" che ne contengono il fatale svolgersi come di un incubo circolare ritorto su se stesso, di un serpe acciambellato che ti fissa, di un buco nella coscienza. Cioè un film, in quanto arte composita in cui l'autore è parte intercambiabile, questo ikebana di immagini, si trascina dietro l'esecuzione come qualcosa di consustanziale al proprio essere artistico. A me gli occhi, dice l'ipnotizzatore. È eseguito una volta per sempre né dà adito ad alcuna ambiguità, ma se mai alla moda mutevole con cui la realtà cade sotto l'obiettivo della macchina da presa come qualcosa di illusoriamente sempre simile a se stesso. Questo allontana il cinema dalle altre forme espressive, che non sono mai immediate, bensì sempre mediate dall'esecutore o dal fruitore stesso, che dell'opera afferra sempre un dato, e un lato, diverso insito nell'opera stessa in quanto, in sé, ineseguita, e inseguita attraverso quella mediazione. Il cinema in questo senso trascina seco un'emotività che le altre arti contengono in maniera più controllata e, se vogliamo, metaforica; e ciò è dovuto appunto alla sua immediatezza, alla sua sostanziale impossibilità

di mediazione. L'obiettivo, più che mediare, capta l'immediato in cui la realtà è già formalizzata in partenza come tale, costringendoci al ruolo di voyeurs.
Allora, rivedere un film della nostra gioventù, per esempio, finisce anche per costituire un documento, o un richiamo alla nostra gioventù che non è più tale. Surroga il nostro voyeurismo narcissico, lo eccità. Lo spostamento di un film nel tempo, insomma la sua storicizzazione, è difficile nel senso che esso è racchiuso, e condizionato, in un blocco di elementi che visivamente appartengono a quei decenni, e che finiscono per costituire piuttosto lo spessore di quei decenni passati che lo spessore autonomo, e metaforico, dell'opera. Voglio dire che, col tempo, il film si scioglie nei suoi elementi compositivi, e rimane come l'anonima, o anche, se volete, firmata, documentazione di un'epoca, che in essa finisce per essere ravvisata, piuttosto che nella sua irripetibilità artistica. Allora chi guarda un film ormai "storico" mette in moto piuttosto i suoi ricordi, il compianto della propria giovinezza, rievoca l'insieme dei propri desideri che furono, e che si realizzarono o meno. Quel film è il "luogo", sfuggente e inafferrabile, ma documentato, di quei desideri.
Insomma un film, diciamo, antico, stuzzica piuttosto la psiche che l'intelligenza dello spettatore: agisce in lui la nostalgia del proprio io che con gli anni si è modificato, come si sono modificati gli abiti, gli arredi, le costruzioni, il modo di pettinarsi, di camminare, le strade, ecc. I sentimenti, che teoricamente sono sempre gli stessi, vengono sopraffatti da questa "ingenuità" che per i posteri, anche per i posteri di se stessi, rappresenta il proprio passato. Seguita a funzionare insomma, insieme all'eventuale bonarietà dello spettatore, la qualità primariamente emotiva e sobillatrice, in senso positivo e negativo, che è caratteristica del cinema come di tutti i mass media, che sono trasmissivi degli impulsi spuri di una determinata stagione, divulgatori, fino al conformismo, delle mode con cui l'uomo maschera e cerca di tenere a bada, e anzi di esorcizzare, il proprio più intimo taedium vitae *e la violenza della stessa novità di cui l'essere umano ha bisogno come la capra dell'erba nuova da brucare.*
Il cinema divulga il mondo fino alla notizia, che però non è mai metaforica ma tutta racchiusa nella propria precarietà: che, intendiamoci, è una precarietà sempre decisiva, ma che, in quanto tale, non decide né di se stessa né del mondo, ma solo di chi la vede, l'ascolta, la spezzetta, la divulga nelle proprie stesse capacità reattive. Il cinema dunque, in questo senso, è l'esecuzione di un inconscio collettivo che divora il proprio testo apparente, proponendolo come test *esecutivo, ma immutabile, nella coscienza dello spettatore, provocandone la carica narcissica.*
Rivedevo l'altra sera il grande Spencer Tracy sotto le vesti del padre Tim Mullin, il suo sguardo che esce, oscillante tra la pietà e l'ironia, dalla sua faccia forte come l'acqua dalla fessura di una roccia; rivedevo Clark Gable e tutto il suo mutare impercettibile, quasi di prateria sotto il vento, di brusco eroe americano di una frontiera inclusa ormai in una splendida città destinata al destino di Sodoma, davanti a un Dio che solo nell'Apocalisse è riconosciuto come prosecuzione dell'amore umano di una creatura per un'altra creatura, la bella Jeannette Mac Donald, che il duro eroe, le vesti stracciate, ritrova, come Renzo ritrova Lucia col padre Cristoforo al lazzaretto durante l'imperversare della peste, ora tra gli scampati accampati al limite delle ro-

vine fiammeggianti di San Francisco. Il fuoco che divora la novella Sodoma, dopo il terrificante, e illusionistico, terremoto, a un tratto cessa, circoscritto dalle esplosioni provocate che lo isolano con una cintura di altre rovine, come la pestilenza manzoniana sotto il lavacro della pioggia.
Ebbene, l'amabile, accattivante feuilleton *che è il* San Francisco *di W.S. Van Dyke, sotto l'imperversare dei gorgheggi di Jeannette, canora fanciulla adorabilmente datata, ma simile a una Lucia che ritrova il suo Renzo, mentre ha diviso tra il suo don Rodrigo e il suo Renzo immedesimati in un'unica persona il suo amore, mi riportava al '36: che è il suo anno di nascita; e che è il mio di quando preparavo la tesi su Leopardi, fra le tigri che ringhiavano del Circo Gleigh, giù abbasso, sotto le mie finestre, tra i binari lucenti della stazione di Pistoia. L'anno in cui, nell'autunno, laureandomi, mi preparavo alla vita. Era l'innocenza perduta tra le catastrofi che l'Europa preparava a se stessa; c'era la guerra di Spagna; c'era quello che sapevamo sarebbe accaduto; ma ero io che rievocavo quella storia, e le mie difficoltà che facevano un tutt'uno con le mie speranze. Il film scorreva come una fiaba lontana, lontanamente provocatrice per ragioni accessorie, e lontanante come quei binari, verso una temibile verità che le immagini molcevano con la tragica, artefatta, e tutto sommato ingenua dolcezza della loro favola pionieristica. Ma Proust era lontano da quell'adorabile meccano che ci piaceva scomporre nelle sue componenti, mentre cedevano con la nostalgia dei ricordi al suo gioco collettivo. Direi, paradossalmente, che il regista che fa il film lo distrugge con le proprie mani; l'attore che recita in un film, quanto più è un grande attore, tanto più lo distrugge con la propria struggente fisionomia. È la splendida farfalla infitta con lo spillone nella teca della memoria. Sono i morti che camminano tra noi, come i* revenants *nel castello dei fantasmi.*

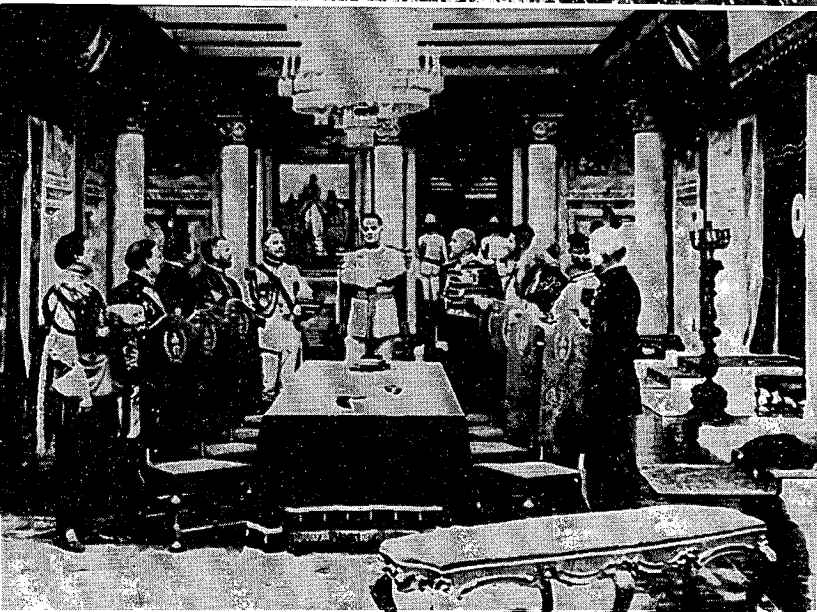
Jeannette Mac Donald e Clark Gable in *San Francisco* di W.S. Van Dyke

Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince

Paolo Cherchi Usai

Al termine della retrospettiva su Thomas Harper Ince, organizzata a Pordenone, per le "Giornate del cinema muto", dal 2 al 6 ottobre 1984, Jean Mitry si diceva sorpreso del silenzio sceso subito dopo gli anni Venti sul terzo polo della triade "classica" americana comprendente i nomi di Griffith e Sennett. Sorpresa giustificata dalla mole, oltre che dalla qualità, della produzione di Ince, ma ancor più significativa se si pensa che i 797 film usciti dalla sua azienda furono realizzati nell'ambito di un sistema industriale dalle caratteristiche del tutto nuove per l'epoca: divisione del lavoro, addestramento di una équipe registica agli ordini della direzione, stretto controllo sulle sceneggiature, riprese eseguite seguendo le minuziose indicazioni riportate sulle sceneggiature stesse.
Tante novità sarebbero state più che sufficienti a suscitare la curiosità degli storici attenti alla dimensione economica e organizzativa della creazione cinematografica, ma nessuno ha raccolto la sfida. L'unico testo di un certo rilievo pubblicato dopo il 1920 (vale a dire dopo le prime entusiastiche recensioni di Louis Delluc), scritto da Mitry, riuscì nell'intento di "divulgare" la dignità artistica di alcune pellicole, ma non in quello di sottolineare lo stretto rapporto fra "metodo" imprenditoriale, nascita dello stereotipo filmico e qualità estetica delle opere. Così, per molti anni, Ince rimase poco più che un nome nelle storie del cinema. La scomparsa di gran parte dei titoli fu data per certa, ci si affidò alla tradizione storiografica orale, si studiò la fama di Ince come maestro del chiaroscuro sulla base delle fonti secondarie.
Ora che più di centocinquanta film sono stati riportati alla luce e in molti casi restaurati, il problema è sempre aperto. Con qualche vantaggio in più, per fortuna, a beneficio del ricercatore. Finalmente stabilita una filmografia definitiva, è possibile valutare le correlazioni fra ciò che Ince immaginò per la propria "città del cinema" (si chiamava Inceville, ed era situata ai piedi del Canyon Santa Ynez) e la carriera dei registi che lavorarono per lui: da Walter Edwards, che lo seguì sino al 1918, a Reginald Barker, specializzatosi nei drammi di ambiente giapponese e italiano, a Victor Shertzinger, che alternò la stesura delle partiture per i film alla regia. Così come è possibile verificare le ricorrenti ipotesi sulla conflittualità fra il leader della compagnia Triangle e il suo dipendente-rivale, Francis Ford.
Un confronto su quest'ultimo nome esemplifica al meglio la compresenza del motivo estetico e di quello produttivo. Si è sovente detto che Francis Ford esercitò su Ince un'influenza stilistica notevole soprattutto nel we-

Custer's Last Fight di
Thomas H. Ince

Inceville nel 1917

Civilization di
Raymond B. West
(coregia di Thomas H.
Ince)

stern, la cui "fondazione" non andrebbe perciò ascritta all'autore di *Custer's Last Fight* ma a Ford, capo della seconda troupe, in perenne spostamento nelle zone più impervie di Santa Ynez. Un recente saggio di Tag Gallagher arriva a sostenere che tale influenza valicò i confini del western estendendosi al tono di tutta la produzione di Ince. Due i motivi addotti a sostegno di questa interpretazione: il lavoro comune nel biennio 1912-1913 e il fatto che la dipartita di Ford alla volta di altre compagnie abbia profondamente inciso sulla qualità e sul ritmo narrativo delle opere prodotte in seguito.
Ancora una volta, l'unica risposta può venire dai documenti originali, ma è presto perché sia detta la parola definitiva. Gallagher sostiene il suo asserto portando ad esempio la pubblicità per i film girati da Ford e da Ince nello stesso periodo; le diverse dimensioni degli annunci e la loro posizione nelle riviste specializzate dimostrerebbero che le due personalità si erano scontrate fin dall'inizio. Steven Higgins — il primo dopo sessant'anni a tentare una biografia organica su Ince — suggerisce una versione opposta mostrando le annotazioni autografe dello stesso Ince sui testi dattiloscritti delle sceneggiature e le numerosissime correzioni sui dettagli del montaggio: «togliere questa inquadratura», «aggiungere un dettaglio del ragazzo sull'albero», «inserire il testo della lettera a questo punto».
I film di Francis Ford, successivi alla collaborazione con Ince, sopravvissuti alla distruzione sono troppo pochi perché la verifica possa essere fatta sulle immagini. Tanto più che, a quell'epoca, la sua fama risultò legata al poco noto sodalizio con Grace Cunard (sceneggiatrice di decine di film e di alcuni serial di successo quali *My Lady Raffles*) e a storie, sconosciute a Inceville, che univano il poliziesco al macabro e al soprannaturale: antiche maledizioni che gravano su stirpi gloriose, defunti che sollevano le lapidi delle tombe per accusare l'autore di un omicidio, complicati drammi passionali ambientati in luoghi dal nome esotico aventi come protagonisti improbabili avventurieri decaduti o perseguitati dalla cattiva sorte.

Alla conquista dell'industria cinematografica

Neppure questa, però, è una prova. Certo è che il genio di Ince fu fondamentalmente sincretistico, e che numerose menti lavorarono al suo progetto di conquista dell'industria cinematografica. Lo sceneggiatore C. Gardner Sullivan firmò alcune fra le migliori storie portate sullo schermo da Ince e contribuì all'ambizioso progetto di un'epopea sul destino umano in *Civilization* (1916); William S. Hart acquistò una tale notorietà con i western da lui stesso interpretati che ben presto egli fu in grado di mettersi in proprio dirigendo film quali *Breed of Men* e *The Money Corral* (1919).
Ma «Variety» e il «Moving Picture Worlds» parlano di Ince anche quando il suo ruolo si riduce alla prestazione del denaro necessario alle riprese e dei teatri di posa. Per questo, fino a oggi, sono stati attribuite a Ince pellicole nelle quali egli non intervenne in alcun modo; per questo il documentario *A Tour in the Thomas Ince Studio,* distribuito agli esercenti fra il 1920 e il 1922, descrive il fondatore di Inceville come un uomo che ha fatto dell'industria un'arte e che ha organizzato la propria vita privata come un'industria, dividendo la giornata in settori di attività e mostrando come l'effi-

cienza fisica di un leader sia la premessa del buon funzionamento del suo impero.
Lo stile del racconto in Ince è identico a quello del suo *management*. Economia nei mezzi, efficacia delle azioni, semplicità ed evidenza dei significati. È questo il tratto tipico di *The Invaders* e di *Hell's Hinges*, così come dell'aspro senso della sintesi evidente in *Lieutenant's Last Fight*. La consapevolezza delle "regole di impresa" — il quadro economico in cui Inceville è nata — trova così il proprio corrispettivo filmico nella scoperta di una moderna nozione dello spazio filmico. La panoramica introduttiva dell'azione nel saloon di *The Bargain* (1914) è uno straordinario esempio di come la "scuola" di Ince abbia saputo valorizzare il ruolo dell'ambiente nell'azione.

Thomas H. Ince

È curioso notare come questa scoperta sia pressoché contemporanea all'analoga esplorazione dello spazio con i carrelli di *Cabiria*. Anche Giovanni Pastrone, del resto, fu tra i massimi artefici dell'organizzazione produttiva nel cinema del tempo, unico fra gli italiani a "pensare" l'industria secondo un'ottica europea. Ince e Pastrone supervisionarono entrambi una enorme quantità di film; entrambi crearono, oltre che alcuni generi, un "metodo" per il cinema del tempo. Destino vuole che i due nomi siano accomunati da più amare realtà: ricordati come grandi talenti e trascurati in quanto pionieri dell'industria del film, l'uno e l'altro esercitarono una profonda e duratura influenza sul cinema mondiale.
Non si trattava solo di western e di drammi storici. In Giappone, ad esempio, l'influenza di *Il fuoco* fu enorme; e una vera e propria "scuola" di cinema risultò dalla collaborazione fra Ince, Reginald Barker e gli attori Sessue Hayakawa e Tsuru Aoki. Con loro, a Inceville, c'erano due personalità di scarsa fama negli Stati Uniti ma assai importanti per il cinema giapponese: Yutaka Abe, più tardi divenuto regista, e Thomas Kurihara. Quest'ultimo tornò dopo qualche anno nel proprio paese e vi realizzò *Amateur Club* (1920), su testo di Ynichiro Tanizaki. La critica di allora riconobbe l'influenza di Ince su una pellicola assai più elaborata di quelle sino ad allora prodotte in Giappone. Il film risulta perduto, ma le notizie che se ne hanno dovrebbero contribuire a riaprire, un giorno o l'altro, il discorso sulla diffusione mondiale dello stile Triangle.
Non è questo, d'altronde, il solo mistero da sciogliere. A Hollywood c'è ancora chi giura sul fatto che Ince fu assassinato, e che egli non morì a causa della banale indigestione accreditata come versione ufficiale dalla polizia. Un recente romanzo ha riaperto il caso, ma nessuno sembra aver dato troppo peso al circolare delle voci.

NOTE

Dreyer a Verona

Enrico Magrelli

Un convegno di studi su un regista consente di approfondire e calibrare i giudizi, affinare le interpretazioni, rovesciare pareri, correggere ipotesi e, nello stesso tempo, costituisce un momento di autoriflessione della critica e della teoria sui modelli di lavoro, sulle descrizioni e sulle analisi già elaborate. Questo doppio processo, attraverso il quale si delinea uno stato delle conoscenze su un cineasta e lo "stato" della critica su quelle stesse conoscenze assume contorni ancora più sfuggenti se l'opera in questione è quella di un autore come Carl Th. Dreyer con una tradizione interpretativa ricca e controversa.

"L'opera di Carl Th. Dreyer" — questo il titolo del convegno internazionale organizzato dal 15 al 18 novembre 1984 dalla Settimana cinematografica internazionale di Verona in appendice all'edizione 1983, dedicata al "Cinema danese di ieri e di oggi" — è stata oggetto di ipoteche e di sistematizzazioni generali talvolta contraddittorie, e sull'insieme dei film, almeno in Italia[1], lo sforzo e la pratica di una lettura puntuale e attenta dei testi hanno lasciato il posto alla meccanica sovrapposizione di griglie interpretative precostituite e sedimentate più nelle tendenze delle diverse riviste che in concrete procedure analitiche.

La storia critica del cinema di Dreyer si impiglia ripetutamente in nozioni sdrucciolevoli e incerte quali "modernità", "ambiguità", e individua l'affiorare e il conflitto di problematiche dell'angoscia, dell'erotismo, dello spiritualismo, dell'intolleranza. L'effettiva coesistenza, in racconti saldamente strutturati, di temi "forti" e concatenati l'uno nell'altro, pur nella lontananza e nella estraneità di superficie, ha favorito, in qualche modo, anche senza giustificarle, la consistente vocazione ideologica di una certa critica dreyeriana e le scissioni tra orientamenti che sottolineano la dimensione religiosa e spiritualistica o gli aspetti esclusivamente linguistici.

Mark Nash, in una relazione sul problema di Dreyer come autore, ha ribadito il pericolo costante, interno alla critica stessa, di far dire al cinema ciò che si vuole e di ridurre ogni film a una possibile illustrazione e dimostrazione di una tesi. Pericolo tanto più seducente quando l'opera presa in esame si offre, proprio per la sua complessità, a eventuali riduzioni e esemplificazioni di ipotesi generalizzanti. Nash, a questo proposito, ha indicato l'op-

[4] Cfr. Orio Caldiron, *Fortuna critica in Italia (Dreyer)*, «Bianco e Nero», 1968, 7/8, pp. 121-199.

portunità di una analisi dei testi capace di frantumare, spaccare, mettere in contraddizione e quindi di evitare le ricomposizioni e le suture.
La necessità di una critica non normalizzante e ostinatamente esaustiva nasce anche dalla considerazione — emersa più volte nel corso del convegno — che l'opera dreyeriana sembra strutturarsi come un testo "isterico". Infatti Dreyer costruisce la propria narrazione attorno a un corpo femminile minacciato, allontanato o eliminato dal testo, e gli stessi corpi dei personaggi sono assunti e assimilati a superfici testuali su cui si iscrivono "malattie" o che funzionano come semplici depositari di sintomi isterici sistematicamente messi in scena. L'isterismo diffuso nel cinema dreyeriano incalza l'armonia e l'equilibrio dei racconti, mettendo così in discussione i maldestri tentativi di una critica che affidandosi a princìpi fondamentali cerca di fornire spiegazioni definitive.
La presenza quasi ossessiva di personaggi femminili e la complicità narrativa con i fantasmi della femminilità avvalorano il rilievo — sul quale si è soffermato Charles Tesson — dello sguardo in molti film. La funzione dello sguardo tra i personaggi e tra la macchina da presa e i personaggi racchiude dinamiche di amore, di odio, di ascesi al cielo. Lo sguardo nel cinema dreyeriano è, come altrove, il luogo in cui si esercita un potere. Un potere che ha l'aspetto morbido e suadente dell'ipnosi, una parola questa che gli attori usavano spesso per parlare dello sguardo di Dreyer nei loro confronti.
Una fisionomia autoriale può essere caratterizzata, oltre che da indizi tematici (corpi, fantasie, personaggi femminili) e da procedure interne ed esterne al testo (la geometria dello sguardo), anche da una procedura, analizzata da David Bordwell, che riguarda la funzione della "scrittura" e dei testi scritti nei film dreyeriani. Nel cinema di Dreyer ricorre e appare la scrittura in forma di trascrizione, registrazione, libro, verbale. La scrittura è, secondo Bordwell, di due tipi: la scrittura *sociale* che codifica regole spesso inadeguate alla vita dell'individuo e che si identifica con la legge e l'autorità, e la scrittura *profetica* la cui forza deriva dall'onniscienza della scrittura stessa. Il frequente utilizzo di testi è un'esigenza narrativa in quanto orienta lo spettatore, e in Dreyer l'accentuata presenza di scritture all'interno del racconto si associa, in molti film, a una scrittura extradiegetica nella forma del commento fuoricampo o trascendente l'azione. Questa costante, comune a Dreyer, Gance, Delluc, Murnau, Lang, Sjostrom, esibisce le risorse estetiche del cinema per accreditarlo come settima arte e si riferisce esplicitamente a un cinema di matrice e derivazione letteraria. Ma, soprattutto, una scrittura "esterna" all'azione rafforza la sensazione del film come struttura chiusa, istituendo un autore dotato di una sorta di intelligenza onnisciente che controlla completamente il racconto. La presentazione di un testo già scritto accentua il determinismo del film, rende le azioni necessarie, assicura la fedeltà dei personaggi al loro ruolo.
Alcuni aspetti della modernità di Dreyer consistono nel forte desiderio di dominare il testo, di precostituire uno spettatore della fabula, di tracciare con precisione i destini narrativi, di contenere l'inevitabile proliferazione di sensi e di significati. Questa non è solo una tendenza dei registi, talvolta è anche il progetto di controllo e di saturazione di tutti i vuoti, di soluzione di tutti gli enigmi, di svelamento di ogni mistero presente in alcune interpretazioni.

È affascinante lavorare con un modello totalizzante su un cinema che aspira a un controllo della propria narrazione e degli effetti di lettura. Le frizioni tra testi e modelli, se i modelli non diventano una prigione per i testi, possono essere molto produttive, ma sono comunque sconcertanti. È utile, in questo senso, ricostruire sinteticamente lo schema di lavoro proposto da Martin Drouzy che ha abbozzato un'interpretazione di Dreyer, a partire da un'accurata ricerca biografica, apparentemente più utile delle troppe riduzioni alle quali si lascia andare in un'estasi ermeneutica non priva di suggestioni. Per Drouzy, il metodo biografico offre vantaggi specifici in quanto permette di leggere e interpretare l'opera in modo nuovo, di ripercorrere il processo creativo e la formazione dell'opera, di scovare l'uomo, con i suoi conflitti interiori, cancellato dietro e dentro l'opera, e le tre operazioni sono integrate con lo scopo di scoprire aspetti ignoti.

L'infanzia di Dreyer, abbandonato dalla madre, poi morta tragicamente dopo un tentativo di aborto, è marcata dall'instabilità dei rapporti affettivi e educativi: nei primi diciotto mesi di vita è affidato a sette famiglie diverse. Tra le possibilità offerte a un bambino abbandonato e rifiutato (il suicidio, la follia, la criminalità e la sublimazione), Dreyer sceglie la sublimazione creativa e, secondo Drouzy, tutta la sua vita e la sua produzione esprimono il desiderio di saldare i debiti simbolici con un'infanzia priva d'amore e di felicità e pervasa di solitudine e rancore. Il regista cresce senza radici e da qui, in un lento sprofondare del biografo nella filmografia, deriva il mancato riferimento a una tradizione, lo stimolo a inventare, innovare, sperimentare: Dreyer non ha bisogno di imitare un *padre*.

Ma il metodo biografico non si arresta alle prime considerazioni e formula ipotesi teoriche molto impegnative: la domanda implicita, segreta di ogni film riguarda le motivazioni dell'abbandono materno e le responsabilità di questo atto crudele. Tre sono le motivazioni ricorrenti nelle storie dreyeriane. La prima, d'ordine psicologico: la donna appare vittima di un uomo dispotico, autoritario, brutale e i rapporti d'amore sono sostituiti da rapporti di forza; la seconda, d'ordine sociologico: la donna è vittima di una società repressiva e intollerante; la terza, metafisica: la vita è dominata dal destino e da forze soprannaturali, misteriose e malefiche.

La costante narrativa di donne umiliate, angariate, torturate è l'espressione creativa di quel "monumento" eretto da Dreyer alla madre sconosciuta. Il metodo biografico di Drouzy non si limita agli aspetti contenutistici e suggerisce che alcune scelte formali, quali l'organizzazione dell'inquadratura e, in particolare, le mutilazioni, i tagli, le frantumazioni del corpo dei personaggi e dei punti di vista dello spettatore sono manifestazioni dirette dei fantasmi del cineasta, maturati durante un viaggio in Svezia alla ricerca della madre quando ne scoprì le lunghe vicissitudini mediche: l'autopsia, l'inumazione dopo molte settimane dalla morte.

L'obiezione di fondo a Drouzy, che elenca infinite altre correlazioni tra la vita e alcune scelte professionali, e, storicamente, ai metodi biografici o patografici è la vaghezza esplicativa rispetto ai concreti procedimenti linguistici e narrativi. Il *décadrage*, figura formale e narrativa che compare spesso in Dreyer e in molte altre finzioni del cinema moderno, se ridotto a messa in scena di un fantasma o di infanzie infelici, presuppone schiere di registi disturbati e schiva, come di consueto, le indeterminate difficoltà di una critica analitica della narrazione.

NOTE

Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani

Mauro Tomassini/Stefano Della Casa

Ma i nuovi scrittori mancano di professionalità

Il premio per un soggetto cinematografico inedito che da tre anni si assegna a Città della Pieve (e che dall'84 è intitolato al suo ideatore Renato Nicolai) offre ai giovani la possibilità di presentare i loro progetti e di ricercare un rapporto con la critica e la produzione. Può quindi risultare utile un rapido esame dei soggetti in concorso nell'ultima edizione, che si è tenuta il 1° dicembre 1984, cercando, senza pretendere di esaurire la varietà e l'articolazione delle proposte, di enucleare alcune caratteristiche fondamentali e generali alla luce dei problemi che continuano a travagliare l'attuale fase della produzione cinematografica e audiovisiva nazionale.
Cominciamo col dire che nell'84 sono stati presentati 89 soggetti, un numero inferiore a quello dell'83 (ben 135) e che ha ricondotto le dimensioni della partecipazione al premio vicino ai livelli della prima edizione (76). Questo dato di per sé non ha molta rilevanza, ma insieme ad altri (come ad esempio le domande di ammissione al Centro sperimentale di cinematografia, o quelle relative all'articolo 28) potrebbe costituire un indicatore dell'andamento dell'afflusso di nuove leve sul mercato del lavoro cinematografico.
Si tratta di materiali formalmente molto diversi, nel senso che si va da genericissime idee abbozzate in una cartella a (nella maggior parte dei casi), costruzioni più elaborate e complesse, assimilabili a semi-trattamenti. Come negli anni precedenti, risulta largamente prevalente l'attenzione per i temi e i problemi della "contemporaneità", ma in modi che fanno registrare la presenza di alcuni elementi nuovi. Nel'83 erano identificabili tre nuclei tematici dominanti, anche intrecciati fra di loro: il primo era riconducibile al repertorio consolidato della "crisi della soggettività" (perdita di identità, indecifrabilità del reale, precarietà dei rapporti interpersonali, dispersione della coscienza, ecc.), spesso legato alle generali condizioni della società, della politica e della cultura; gli altri due erano costituiti dalla droga e dal terrorismo, anch'essi inquadrati in fenomeni più vasti quali l'emarginazione, la disgregazione, la disoccupazione e così via. Le generazioni protagoniste erano quella dei trentenni (con alcuni casi di "reducismo" del '68) e quella giovanile.
Anche nell'edizione '84 sono ricorrenti i motivi della "crisi" individuale e sociale (pur perdendo terreno droga e terrorismo), così come rimane il pro-

tagonismo delle due generazioni. È però per le vicende individuali che si manifesta un più accentuato interesse, e soprattutto appare una maggiore preoccupazione per il "racconto" e per la "storia"; emerge cioè una volontà (e un piacere, forse) di narrazione che prevale sull'urgenza dei temi, pur sempre presente. Volontà di narrazione che è registrabile anche in quella parte minoritaria di soggetti che non vertono sulla "contemporaneità", siano essi di carattere storico (con un ventaglio molto ampio: dal '500 al fascismo) o "fantastico". Lo stesso si può dire per quelli che parlano del cinema, e che meritano un cenno particolare: l'atteggiamento che vi predomina (è bene sottolinearlo) è di nostalgia e di rimpianto per un oggetto di desiderio ormai perduto, anziché di comprensione dei mutamenti profondi che l'hanno investito e ne hanno ridisegnato ruolo e funzioni all'interno del sistema della comunicazione di massa.
Ma il discorso si può allargare: si punta lo sguardo sulla "contemporaneità", ma dell'estrema complessità dei processi sociali in corso si tende a privilegiare nettamente gli aspetti della "crisi" rispetto a quelli (con cui sono intrecciati) della "trasformazione". Tutti i fenomeni connessi al passaggio alla società post-industriale (la crescente centralità dell'informazione, l'innovazione tecnologica, le nuove dislocazioni della composizione del lavoro, ecc.) vengono perlopiù trascurati; oppure, quando sono affrontati, diventano ulteriori minacce di "apocalissi", e non eventi che impongono un mutamento di paradigmi, di apparati concettuali, di strumenti conoscitivi.
Queste notazioni possono trovare nuove occasioni di verifica esaminando le forme in cui la volontà di narrazione di cui si diceva prima tende a organizzarsi ed esprimersi. Qui un elemento balza subito agli occhi: a parte alcuni casi (soggetti che si cimentano col "road movie", con il giallo o, in misura minore, con la fantascienza), mancano riferimenti a generi o filoni dell'immaginario cinematografico. Bisogna chiarire: è risaputo che i prodotti del cinema "post-classico", più che fondarsi sui generi tradizionali intesi come sistemi "forti" di convenzioni e di regole, procedono in prevalenza per disarticolazioni e riarticolazioni, intrecci, contaminazioni. Il problema è però, in questo caso, che il rifiuto del genere non significa il suo superamento, ma la sua rimozione; siamo cioè di fronte alla mancanza di un lavoro consapevole sui meccanismi di funzionamento del racconto per immagini e sui dispositivi della fiction. C'è qualche eccezione, ma la grande maggioranza dei soggetti appare pensata e organizzata in un'ottica esterna a quella della costruzione di un prodotto cinematografico.
Non si tratta solo di inesperienza e di insufficiente perizia tecnica; è che si colgono atteggiamenti e modelli culturali, di matrice "estetico-letteraria", incapaci di rapportarsi alle dinamiche in atto nella comunicazione di massa e di misurarsi con la ricchezza e la complessità dei suoi linguaggi. La volontà di narrazione, pertanto, pur restando un segnale positivo e incoraggiante, viene a scontrarsi con questi limiti di fondo, che le impediscono di conseguire risultati realmente efficaci e di realizzare compiutamente i suoi obiettivi. Anche Città della Pieve, insomma, conferma un elemento su cui spesso si è richiamata l'attenzione: la carenza di professionalità adeguate ai livelli di sviluppo dell'industria culturale, al mutamento dei modi di consumo, agli orizzonti che stanno aprendo l'elettronica e le nuove tecnologie. Vi sono ritardi da colmare, pregiudizi da superare, separatezze da rompere, competenze da formare; le possibilità di rilancio dell'industria naziona-

le dell'immaginario (cinema e televisione) sono legate alla capacità di affrontare alcuni problemi decisivi.
Tra le diverse questioni sul tappeto, vale qui la pena di accennare a quella della serialità, di cui tanto si è discusso in questi ultimi tempi. È una questione che sollecita stimolanti analisi teoriche, ma che riveste soprattutto un'importanza pratica; riguarda infatti la necessità della riorganizzazione complessiva degli apparati produttivi per porli nelle condizioni di rispondere alle esigenze del mercato interno e internazionale, in termini sia di quantità che di tipologia dei prodotti. E si sa che a svolgere una funzione determinante in un ciclo produttivo di natura seriale sono proprio il soggettista e (soprattutto) lo sceneggiatore; queste figure professionali possono perciò trovare una particolare valorizzazione, purché si dimostrino capaci di funzionare nella maniera necessaria.
Certo, per potersi attrezzare adeguatamente occorrono anche risorse da investire, un nuovo quadro legislativo, politiche imprenditoriali pubbliche e private all'altezza della situazione. Quello delle professionalità resta però un nodo cruciale. *(mauro tomassini*)*

E i nuovi registi sono già seduti

"Spazio Aperto", la sezione del Festival internazionale "Cinema-Giovani" di Torino, riservata ai giovani autori di età inferiore a trent'anni, ha voluto essere, nella seconda edizione della manifestazione che si è tenuta dal 6 al 14 ottobre 1984, una sorta di scandaglio lanciato per verificare le correnti e le profondità all'interno delle quali i giovani artisti si esprimono, soprattutto in Italia (per una precisa scelta polemica, infatti, non vi erano opere italiane nelle sezioni "ufficiali" del festival). La stessa natura decisamente non selettiva della sezione ha favorito un affastellarsi caotico di opere nei vari supporti, e da questo punto di vista "Spazio Aperto" può essere considerato più un catalogo aperto alla consultazione che non una precisa indicazione di tendenza, o meglio, lo strumento per identificare percorsi possibili di una rifondazione del cinema italiano attraverso l'emergere di nuovi autori e di nuovi immaginari.
Forse, tra le più di duecento opere presentate da italiani a "Spazio Aperto", un minimo comune denominatore potrebbe consistere proprio nella generale tendenza ad affermare un "professionismo" che presuppone più la certezza occupazionale che non la fruibilità commerciale. La partecipazione al festival è stata vista come la possibilità di usarlo in quanto vetrina, per raggiungere eventuali committenti (che sono, è bene ricordarlo, gli studi di pubblicità, la RAI, i network, gli enti locali più che l'industria cinematografica). E quindi gli esperimenti di fiction erano collegati alle scansioni dei tempi dei telefilm, i documentari erano spesso servizi giornalistici e largamente rappresentate erano le clips musicali.
Emblematico da questo punto di vista era *Colpo di vento*, un film di Riccardo Donna concepito come un saggio di film possibile ma non realizzato («Io ho fatto 30' di un film, potrò finirlo se riuscirò a trovare i soldi»); oppure

* Mauro Tomassini è responsabile dell'Ufficio cinema e comunicazione audiovisiva dell'AUDAC (Associazione umbra per il decentramento artistico e culturale).

D.A.F. di Vincenzo Badolisani, per la realizzazione del quale l'autore ha lanciato una pubblica sottoscrizione. Ma, sempre nel campo del cinema, *Vita spericolata* di Lucia Moisio (che ha vinto il premio della Lega delle cooperative) è concepito come un biglietto di visita: il soggetto (carino ma esile, ispirato alla canzone di Vasco Rossi) è sorretto da un'équipe tecnica, la MdP, che è tra le più apprezzate in Piemonte e che ha voluto così arricchire il suo portfolio di un film a soggetto realizzato con sicuro professionismo.
Dal canto suo, *Finalmente morta* di Elisabetta Valgiusti è una produzione che mescola sapientemente le tecniche del cinema bis alla Mario Bava con citazioni di gusto pop un po' *rétro*. Significativo dal punto di vista dello sperimentalismo è sicuramente *Aldis*, opera prima di Giuseppe Gaudino, un allievo del Centro sperimentale di cinematografia, ricerca dell'immagine e dissoluzione della forma narrativa realizzata con interessanti intuizioni.
Il paragone con le opere americane presenti a "Spazio Aperto" va però sicuramente a vantaggio di queste ultime: anche i 16 mm dei giovani indipendenti americani sono concepiti come saggi in vista di una occupazione nel settore, ma film come *I Was a Zombie For the F.B.I.* di Marius Penczener o *New York Subway* di Steven Franklin hanno già raggiunto un livello professionale e potrebbero ambire a una distribuzione, se lo spazio per queste operazioni in Italia non fosse così compromesso.
Il video ha fatto ovviamente la parte del leone. Diciamo "ovviamente" non per un giudizio di merito, ma perché la tecnologia video, la sua (relativa) facilità e soprattutto i suoi bassi costi di realizzazione vedono questo mezzo avvantaggiarsi notevolmente nelle produzioni amatoriali rispetto al superotto tradizionale. Per la verità, il dato predominante era quello di una volgarizzazione del linguaggio video così come esso è stato codificato dalla video art e dalle clips: uso di materiali di repertorio, insistenza sul fermo immagine e sul chroma-key, immagini condensate e spremute, accompagnamento musicale avvolgente e continuo.
Alcuni, come i Giovanotti Mondani Meccanici *(Giovanotti Mondani Meccanici contro Dracula*, che ha vinto il primo premio), hanno usato il graphic-computer per un video che può essere visto separatamente ma che è in realtà parte integrante di una performance; altri come Avogadro e Hefler *(Ma la mosca non ha le osca)* o il gruppo Bloodvideo *(Luxury)* hanno preferito lo scherzo demenziale; altri ancora, come Luca Pastore *(Chroma Gain)* o il Gruppo Ferrante Aporti *(Il buio)* hanno optato per la video clip "povera".
I video più interessanti erano però tradizionali: *Terra d'amore* di Maurizio Paparazzo, che nonostante il titolo era un telefilm di fantasy ambientato in Calabria; *Piazza Vittorio: vista e punto di fuga* di Anna Maria Bianchi, curioso suspense girato in una piazza di Torino; e *Mito (T)rito rock* di Nino Lepore, simpatico reportage su un gruppo di fans dell'Heavy-Metal che si integrano perfettamente nella vita della provincia.
Non vi è sostanziale differenza tra produzioni indipendenti e produzioni RAI (tra i citati, solo quello della Bianchi è prodotto dalla televisione di stato): senonché i prodotti RAI risentono pesantemente della seriosità imposta anche ai prodotti di finzione: ne è esempio un giallo finemente concepito come *L'ultima corsa* di Corrado Franco, che è stato appesantito da materiale di documentazione che ha nuociuto al ritmo del telefilm.
Quasi assenti i video di documentazione sociale: e questo colpisce, specialmente a paragone con la produzione estera soprattutto inglese, che con i

suoi *Despite TV, Framed Youth* e *Turning Pro* si è dimostrata più sensibile a contraddizioni e tematiche che erano strettamente legate alla contemporanea rassegna di "Spazio Aperto" dedicata al cinema militante degli anni intorno al 1968. Solo *Rock contro il nucleare* (ancora del gruppo Bloodvideo, dedicato a un meeting contro le centrali nucleari) e soprattutto le opere del collettivo L'altra informazione *(Messaggio, Inficiati dal male, Io non sono come te)*, che trattavano problemi degli omosessuali, rientrano in questa tematica.
Ci sono poi gli autori, quelli ormai riconosciuti e in qualche misura entrati nel mercato nonostante l'età relativamente giovane. Su tutti spicca Daniele Segre, di cui il recente *Vite di ballatoio* è forse l'opera più matura, mentre la coppia Pianciola-Chiantaretto (presente con *Venerdì sera, lunedì mattina)* punta più su un cinema di sceneggiatura e di impegno sociale *tout-court*. Si tratta però di casi isolati, di piccole società rese possibili da lavori per gli enti locali e di autori-produttori che hanno saputo ritagliarsi piccoli margini di iniziativa. Esempi interessanti, ma casi quasi unici e comunque di difficile imitazione quanto a modello produttivo.
Un panorama non esaltante, pur se non mancavano spunti di interesse, forse anche potenzialità solo parzialmente espresse. Ma il problema è di altro tipo, come il dibattito sull'attività delle scuole di cinema ha dimostrato. In assenza di grossi riferimenti di battaglia culturale (e politica), di fronte a un cinema che tende sempre di più ad avvitarsi su se stesso, ad autocitarsi, a ricorrere al remake inteso più come calco che come adattamento, mancano sicuramente le spinte che venticinque anni fa avevano segnato la nascita del nuovo cinema. E i giovani che si affacciano alla regia ricercano subito lo sbocco professionale: la certezza dello stipendio piuttosto che l'aleatorietà di proposte e tendenze che non sono credibili e che, soprattutto, sono talmente interscambiabili da essere per lo meno sospette. Mancando poi la possibilità di assorbimento da parte di un'industria cinematografica in crisi per molteplici ragioni, la frustrazione e la marginalità senza background e senza (soprattutto) futuro sembrano essere il destino più comune. Qualcuno se ne ricorderà, negli innumerevoli dibattiti sulle "crisi di talenti" del cinema italiano? *(stefano della casa)*

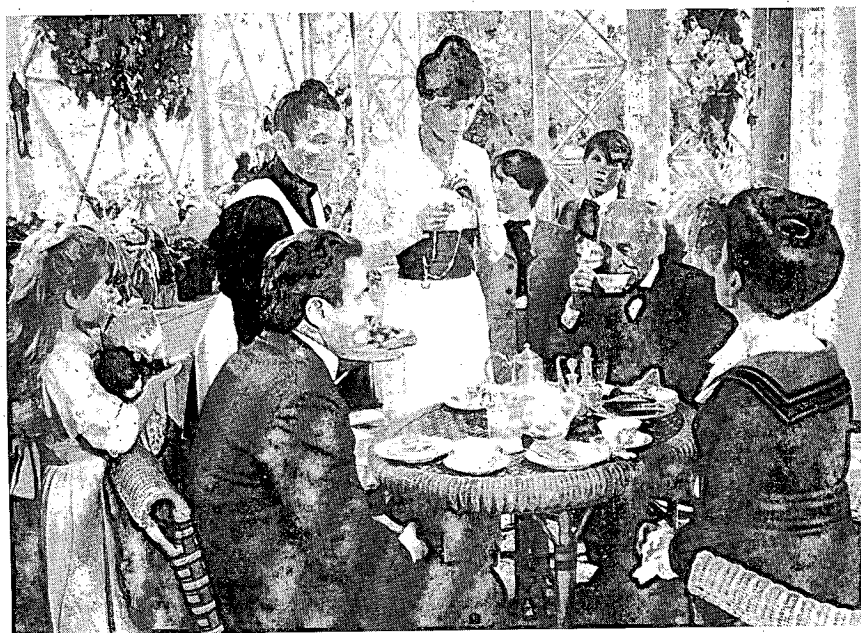
Aldis
di Giuseppe Gaudino

Una domenica in campagna: il prodigio di Tavernier

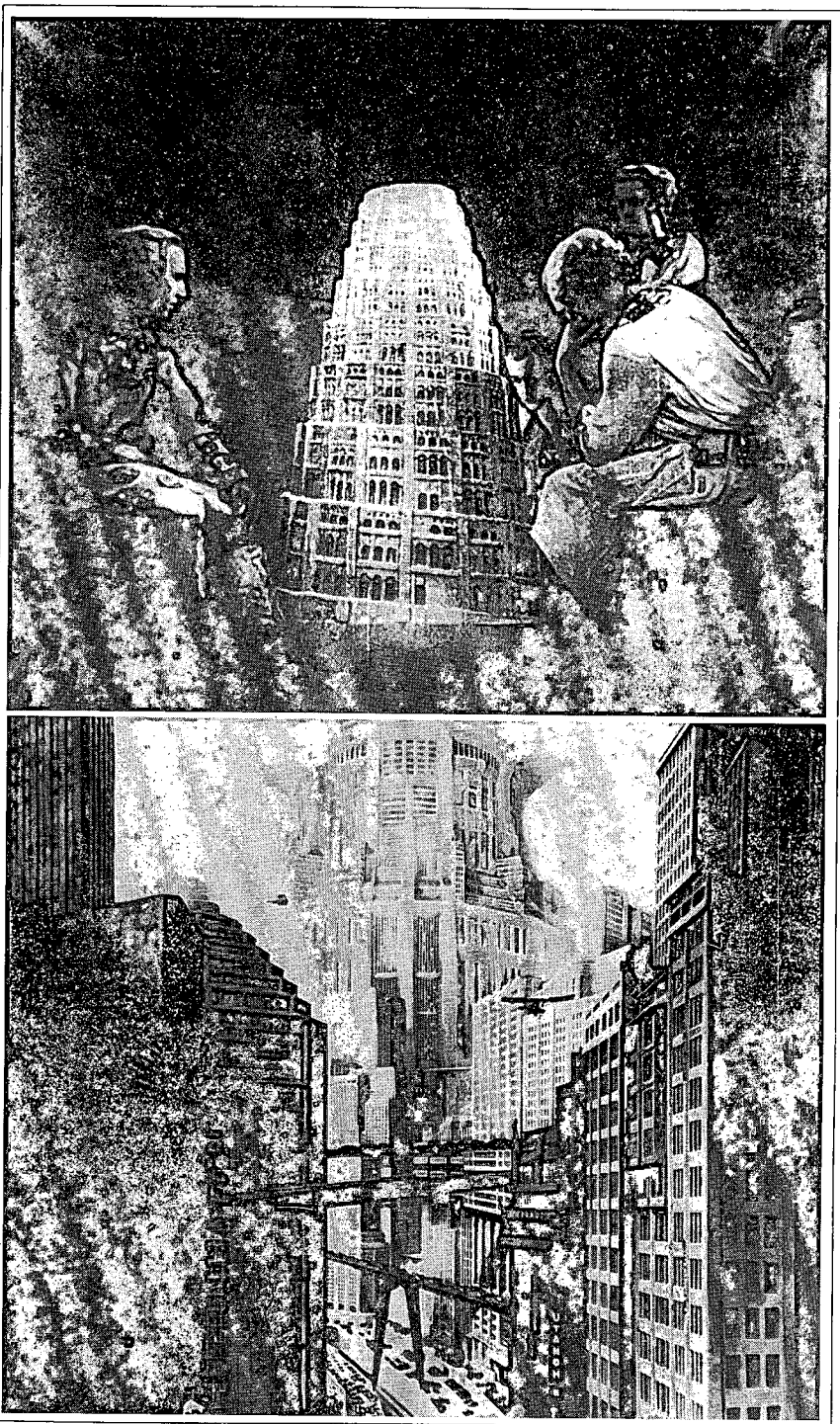
Renato Ghiotto

Nel film *Una domenica in campagna* non c'è trama, non c'è intreccio, non c'è nemmeno commedia. È la storia di una giornata festiva in cui un vecchio pittore, che sente avvicinarsi la morte, riceve in una sua villa di campagna la visita dei due figli, un maschio con la moglie e i tre ragazzi, e una femmina che vive sola a Parigi, non molto lontano di lì. Una serie di conversazioni appena abbozzate, minimi incidenti, la malinconia. Tutto il racconto ha un tono elegiaco: il vecchio, stimolato dalla figlia Irène, vivace e graziosissima quanto è bovino e convenzionale il fratello, compie un fulmineo esame della sua vita e, dove trovava motivo di giustificazione, non riesce ora a sentirsi appagato.
Egli è un pittore di professione, accademico, che di fronte alla ragazza si assolve così: riconosco anche io l'originalità dei grandi pittori contemporanei, ma se mi fossi deciso a imitarli, sarei stato anche meno originale di quanto sono. Si capisce che egli si è ripetuto questa speciosa ragione tutte le volte che ha sentito di essere un mediocre.
Con la figlia, visibilmente la preferita, parla, si confessa; col figlio, che assume l'atteggiamento esemplare raccomandato dai libri di lettura, è più impaziente, ma si modera sempre, deciso a essere anche lui il nonno esemplare. Da questo lato della famiglia i discorsi raggiungono l'epica della banalità e si spezzano continuamente nell'incomprensione. Campione della saggia sciocchezza è la nuora, che ha ribattezzato il marito da Gonzague a Edouard e osserva soddisfatta che quando si ha sete, l'unica cosa è bere.
Per quanto convenzionale anche lui, il padre è oppresso dalla piattezza di questa famiglia, che viene piuttosto spesso a turbare le sue domeniche. La figlia invece, che egli ama con maggiore trasporto, si fa vedere di rado.
Il padre immagina che Irène abbia un amante ma non si sente di alludere anche velatamente a questo legame; allo stesso modo la figlia tace rispettando il profumo di innocenza dei loro incontri. Si capisce che ha un uomo che la fa soffrire, perché lo cerca due volte invano al telefono e alla terza la breve conversazione la sprofonda in pianto e la induce a tornare immediatamente in città. Possiede un'automobile scoperta che (siamo ai primi anni del secolo) completa l'immagine di ragazza indipendente che ella offre di se stessa.
Il film indugia sui momenti abituali o minimamente insoliti della giornata, ci porta a passeggio nel giardino, appena un poco spettinato, o nella casa in cui le poltrone avrebbero bisogno di essere ritappezzate. Anche l'ambiente

Sabine Azema e Luis Ducreux in *Una domenica in campagna* di Bertrand Tavernier

è un personaggio: la villa, lo studio, la pergola, le foglie rosse per l'imminente autunno.
Irène porta il padre a spasso in automobile, e si fermano in un'osteria dove si balla, in riva al fiume. In pochi tratti il regista ci introduce nell'atmosfera: gitanti, orchestrina, birra. L'oste geloso della moglie e l'amante sfacciato: l'aneddoto entra di misura nella cornice del colloquio tra padre e figlia, lei che non sa come nascondere i suoi pareri, e lui che si sente d'improvviso giudicato e vecchio. Lei lo invita a ballare e, mentre si alzano dal tavolo, la macchina da presa li lascia e da sopra le loro teste ci introduce tra la piccola folla festosa ospite dell'osteria; poi si abbassa di nuovo e vediamo la nostra coppia che balla con gli altri. Il padre, rimasto solo, entra verso sera nello studio, toglie dal cavalletto una grande tela dove aveva abbozzato un ennesimo angolo del proprio studio e vi colloca una tela nuova. Il film finisce sull'immagine del vecchio, seduto davanti a quella tela, su cui non sa ancora che cosa dipingerà, dopo aver rifiutato ciò che aveva fatto fino ad allora.
Il film è un piccolo prodigio di ritmo e di coesione. Bertrand Tavernier, il regista, ha ottenuto con pieno merito il premio per la regia a Cannes. Nuocciono alla tessitura delle scene due o tre balzi nel futuro e nel passato, che non aggiungono niente alla comprensione della storia: si vede il pittore ancora giovane, seduto sul prato di casa per un picnic; è con lui la moglie, e al suo richiamo accorrono i due ragazzi, sui dieci, dodici anni. Il futuro è la morte: l'immagine del vecchio steso nel suo letto, con la famiglia intorno. Per fortuna questi squarci durano pochissimo e non lacerano la compatta trama temporale del film.
Una domenica in campagna non racconta nient'altro che il quotidiano,

con la sua dose di malinconia e di riflessione. Uno splendido equilibrio unisce una scena all'altra, sempre girate con mano maestra. L'ambientazione è più che accurata: risulta naturale, necessaria, e ciò è il massimo elogio che se ne possa fare. Bertrand Tavernier, che ha partecipato anche alla sceneggiatura, ha diretto uno dei migliori film di questi ultimi tempi, un film senza azione, senza conflitti dichiarati, senza nessuno degli elementi che accaparrano il consenso popolare; ma si tratta di un film affascinante.
Una domenica in campagna non è una commedia, anzi il film non fa che rifiutare gli spunti comici o drammatici che incontra. Una specie di combattuta serenità sembra essere lo stato d'animo del protagonista, e a Tavernier interessa di più raccontarci per immagini questo tramonto della vita che non rincorrere la drammaturgia che vi si affaccia: il rapporto tra padre e figli, l'indipendenza femminile, l'arte, la vecchiaia. Il regista adotta un ritmo preciso, né lento né affrettato, che si adatta perfettamente all'autunnale malinconia del racconto.

Un dimanche à la campagne
Una domenica in campagna

Francia, 1984. ***Regia:*** Bertrand Tavernier. ***Sceneggiatura e adattamento dei dialoghi:*** Bertrand Tavernier, Colo Tavernier, dal romando "Monsieur Ladmiral va bientôt mourir" di Pierre Bost. ***Fotografia*** (colore): Bruno De Keyzer. ***Operatore:*** Jean Harnois, Philippe Brun. ***Montaggio:*** Armand Psenny. ***Musica:*** Gabriel Faure. ***Scenografia:*** Patrice Mercier. ***Costumi:*** Yvonne Sassinot De Nesles. ***Interpreti:*** Louis Ducreux, Sabine Azema, Michel Aumont, Geneviève Mnich, Monique Chaumette, Claude Winter, Thomas Duval, Quintin Ogier, Katia Wostrikoff, Valentine Suard, Erika Faivre. ***Produttore:*** Alain Sarde. ***Produzione:*** Sara Films, Films A2. ***Durata:*** 1 h 34 min. ***Distribuzione:*** Academy.

Metropolis di Fritz Lang

Metropolis: Moroder rilancia Lang

Leonardo Autera

Si può parlare di "lesa maestà artistica" a proposito del kolossal muto di Fritz Lang *Metropolis* trasformato in opera rock da Giorgio Moroder? Per un diverso ordine di motivi diremmo che l'operazione risulta in massima parte legittima, almeno nei limiti di quel cosiddetto gusto post-moderno che, contraddicendo il termine, è invece strettamente contingente. Intanto, per quanto concerne la sonorizzazione di classici del cinema muto, non è la prima volta che si operano arbitrarie contaminazioni. Ricordiamo che nel 1960 vennero divulgati quasi contemporaneamente nelle sale commerciali italiane, con tanto di colonna sonora, due testi fondamentali dell'"arte muta" quali *La corazzata Potemkin* di Ejzenstejn e *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer. Benché di entrambi i film esistessero le partiture a loro tempo composte (da Edmund Meisel per il primo e da Léo Pouget e Victor Alix per il secondo) per accompagnare con eventuali orchestre le proiezioni, i curatori delle edizioni sonore non ne tennero alcun conto.

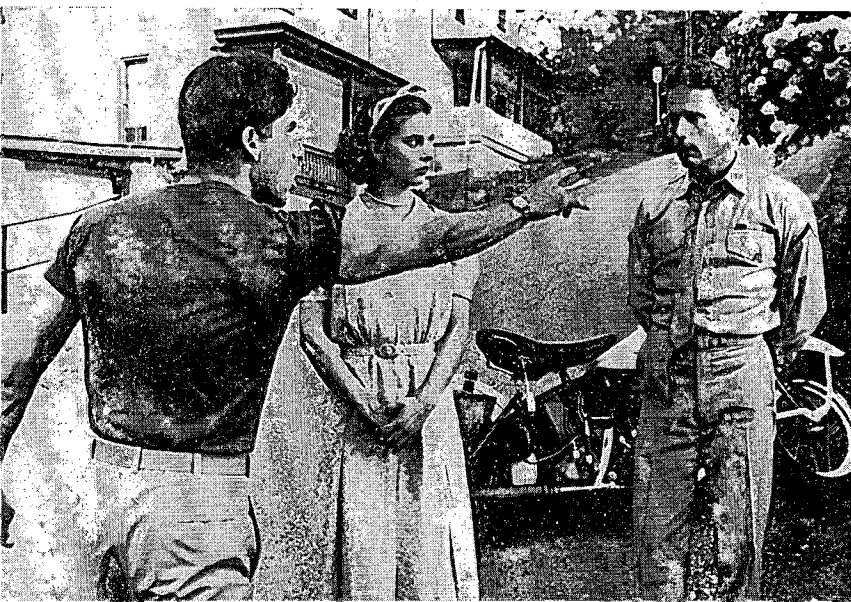
Nel caso del capolavoro del maestro danese fu un valente studioso come Lo Duca che si permise di ricorrere bellamente a brani di Bach, Albinoni, Scarlatti, Geminiani, Torelli, Vivaldi e Sammartini, con risultati pleonastici e distraenti dalla totale adesione alla creazione di Dreyer. E scempio maggiore commise un anonimo curatore sovietico sull'opera possente di Ejzenstejn, non solo ricorrendo a un pomposo commento musicale (di Kriukov) che pretendeva aggiungere forza al senso compiuto delle immagini, ma anche mantenendo generalmente l'effetto di accelerazione conferito all'edizione muta dalla frequenza di 24 fotogrammi e concedendosi qua e là (proprio nei momenti di maggiore concitazione drammatica) l'arbitrio di rallentare il ritmo raddoppiando i fotogrammi nella stampa. Con quali conseguenze disastrose forse qualcuno ricorderà.

Al confronto con gli esempi citati, l'operazione del compositore di Ortisei, ora cittadino di Hollywood, si può considerare kitsch quanto si vuole, e prodotto di una moda del momento; tuttavia condotta con sufficiente amore. È vero che anche di *Metropolis* esiste una riduzione per pianoforte dello spartito originale composto nel 1926 appositamente per il film da Gottfried Huppertz, che aveva già sonorizzato *I Nibelunghi.* Ma quelle musiche erano comunque un sovrappiù all'opera come concepita e compiuta da Lang, dunque quanto meno superflue alla sua integrità. In certa misura era anche quella una contaminazione, che tuttavia la stupefacente «fotogenia plastica» — così la definì Buñuel — del film era indubbiamente in grado di sopportare e non di avvalorarsene.

Ugualmente, ora, le otto composizioni rock di Moroder non intaccano la forza di suggestione delle immagini di *Metropolis*. Il musicista ha peraltro usato l'accortezza di escludere i motivi frastornanti dell'*hard* per affidarsi a una contenuta vena *new wave*, che diremmo addirittura felice quando, come nella sequenza delle macchine, ci risparmia le canzoni, e un po' meno felice quando alla musica si aggiungono le voci (a eccezione, forse, del tema "Here's My Heart" interpretato da Pat Benatar in sottofondo alla passione frustrata dell'autentica Maria). Qualche perplessità si deve piuttosto al fatto che il musicista, per favorire la continuità e una maggiore aderenza del suo rock alle immagini, si sia permesso di accorciarle e persino di sopprimere alcune azioni parallele (ciò che è presumibile dopo un confronto con la copia del film in corso di restauro da parte di Enno Patalas del Filmmuseum di Monaco).
Questa può apparire la meno lecita manomissione, pari a quella apportata agli intertitoli sottraendone le parti dialogate e trasferendole sovrimpresse come sottotitoli con conseguente alterazione del ritmo originario del film (ben sapendo che anche la collocazione e la durata degli intertitoli ne facevano parte integrante). Ma c'è la scusante che di *Metropolis* non esiste una copia originale, nella fattispecie di quella della durata di due ore (secondo la testimonianza più attendibile di Lotte H. Eisner) proiettata alla prima del 10 gennaio 1927 allo Zoo Palast di Berlino dopo il montaggio definitivo effettuato da Lang sulla copia di lavoro di 155 minuti. Si sa che la Parufamet, detentrice dei diritti di sfruttamento del film in tutto il mondo, lasciò ampia libertà di censurare, amputare e modificare, anche nelle didascalie, la versione originale.

Si sono così conservate copie accorciate in maniere differenti, dal cui assemblaggio Patalas, con la meticolosità già usata per *Nosferatu* e *Lulu*, sta cercando di ricomporre la copia integrale. Ma sarà comunque un'approssimazione. Come è approssimativa la ricomposizione di Moroder che ugualmente ha fatto ricorso a copie di varia provenienza, con il merito — a parte le licenze accennate — di aver restituito, nella sua versione di 85 minuti, inquadrature o interi brani prima sconosciuti (tra l'altro completando le sequenze dello stadio e dell'inseguimento di Maria, e soprattutto donandoci molti momenti "inediti" della danza della falsa Maria a Yoshiwara e del duello che essa scatena fra gli ammiratori; il tutto di un kitsch autentico, avvampante e sbalorditivo).
Rimane da dire delle altre libertà che Moroder si è concesso aggiungendo alcuni trucchi ottici e virando o colorando a suo modo le immagini. Anche Lang — come risulta da una copia conservata nella cineteca di Canberra — aveva usato il viraggio secondo le convenzioni dell'epoca (seppia per gli interni, blu per i notturni); ma Moroder si è spinto molto oltre con una più vasta gamma di tinte e sbizzarrendosi fino a punteggiare d'azzurro gli occhi luccicanti del robot.
In definitiva, contro le riserve che si possono avanzare per tali ritocchi e per la stessa operazione complessiva di Moroder, vale la sua strategia per adattare alla sensibilità del comune spettatore di oggi, cioè alla sua sola possibilità di ricezione, un "classico" che altrimenti non avrebbe mai conosciuto. Con buona pace dei puristi, ai quali, del resto, nessuno sottrae il *Metropolis* delle cineteche (Moroder ipse dixit).

Metropolis

Stati Uniti (nazionalità originale: Germania). 1984 (edizione originale: 1927). ***Regia:*** Fritz Lang. ***Sceneggiatura:*** Fritz Lang, Thea von Harbou. ***Fotografia:*** Karl Freund, Günther Rittau. ***Effetti speciali:*** Eugene Schüfftan. ***Scenografia:*** Otto Hunte, Eich Kettelhut, Karl Vollbrecht. ***Costumi:*** Anne Willkomm. ***Sculture:*** Walter Shulze-Mittendorf. ***Partitura musicale originale:*** Gottfried Huppertz. ***Ideazione viraggio e colorazione:*** Giorgio Moroder. ***Musica per la nuova edizione:*** Giorgio Moroder. ***Canzoni per la nuova edizione:*** "Bloos From a Stone" cantata dai Cycle V; "Here's my Heart" cantata da Pat Benatar; "Cage of Freedom" cantata da Jon Anderson; "Freder's Theme" cantata da Billy Squier; "What's Going on" cantata da Adam Ant; "Here She Comes" cantata da Bonnie Tyler; "Love Kills" cantata da Freddie Mercury; "Destruction" cantata da Loverboy. ***Interpreti:*** Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolph Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Erwin Biswanger, Heinrich George, Olaf Storm, Hanns Leo Reich, Heinrich Gotho. ***Produzione originale:*** UFA Film. ***Durata:*** 1 h 25 min. (durata originale: 2 h 35 min.) ***Distribuzione:*** Film 2.

Nastassja Kinski in
Maria's Lovers
di Andrei Konchalovsky.
In alto, con Keith Carradine;
a fianco, con Vincent Spano
e John Savage

Maria's Lovers: Konchalovsky e le ragioni del cuore

Giovanni Buttafava

Più che guardare ai paesaggi e ai nomi dei personaggi di *Maria's Lovers* per definirne i tratti, nazionali o sopranazionali, caratteristici, è utile guardare al "discorso amoroso", anzi ai "discorsi amorosi" di Konchalovsky. Parlar d'amore è scegliere: e anche cioè scartarne almeno un aspetto (anche involontariamente, il che significa accettarlo come tabù). In Occidente il tabù del discorso pubblico sull'amore è il sentimento, nell'Oriente sovietico è il sesso.

La trasgressione compiuta una ventina d'anni fa da Andrei Konchalovsky (allora Andrej Michalkòv-Končalovskij) con *Asino sčast'e* (Felicità di Asja, 1966), l'"opera maledetta" non distribuita in Unione Sovietica, atteneva proprio alla de-sentimentalizzazione, per così dire, alla stilizzazione secca e perciò provocatoria di un ritratto di donna campagnola, che sembrava pretendere lo squadernamento di effetti emotivi codificati, controllabili. Invece *Romans o vljublënnych* (Romanza degli innamorati, 1974) esibiva un'ipertrofia sentimentale esagerata, che allo spettatore occidentale sarebbe parsa insopportabile, ma che costituì per il pubblico sovietico una carica in più all'interno di un sistema ben noto e accettato (e infatti il film è stato fra i più dibattuti e popolari dello scorso decennio).

Ma sul versante opposto la ragione sessuale, momento inderogabile per ogni discorso d'amore occidentale, anche là dove è sottinteso o evitato (ma volutamente, cioè riconoscendolo), sembra insostenibile e quasi letteralmente incomprensibile per pubblico e intellettuali sovietici. La sensualità, se viene recepita, è solo di sfuggita e con edulcorazioni incredibili. Ne sa qualcosa proprio Michalkòv-Končalovskij che fin dal *Pervyi učitel'* (Primo maestro, 1965) volle inserire un nudo femminile totale (il meraviglioso lavacro purificale nel fiume della kirghisa violentata: è un caso se quella splendida attrice, Natal'ja Arinbasarova, è diventata la prima moglie di Končalovskij?). E si vedano anche i nudi un po' "internazionali" (film da festival, da mercati esteri) in *Sibiriada.* Assenza di Freud, naturalmente, punto di riferimento obbligato in Occidente.

Neanche in *Maria's Lovers* Freud è presente. Konchalovsky, se inserisce il sesso, lo giustifica con una sorta di sostanziale animalismo naturalistico: il padre vigoroso, la donnina facile proprio presentata come "una che ci sta" e basta, il giovane canterino "idolo delle donne" (Keith Carradine in un personaggio monocorde, vuoto e meramente funzionale nell'esibire i cliché del caso: un seduttore di provincia russo travestito da vagabondo americano). Ragione biologica che da sola non può sostanziare il film: ed ecco allora, a

puntellare un edificio di frontiera che usa materiale occidentale un po' invecchiato, intervenire due categorie strutturali che si direbbero inevitabili in ogni discorso, anche "amoroso", del cinema sovietico ufficiale: la ragione ideologica (e storica) e la ragione sociale. Ivàn-John Savage nasce dal frammento di un documentario bellico di John Huston *(Let There Be Light)* abilmente preposto a *Maria's Lovers:* la guerra e la prigionia giustificano l'impotenza (interviene poi la ragione biologica a correggere quest'ultima in senso sentimentale: Ivàn può "far l'amore" ma non "amare", cioè fare l'amore con la donna amata). La ragione sociale emerge nella legge della riproduzione, intesa tranquillamente, senza nessun dubbio, come fondamentale al viver comune: avere figli è un obbligo (la singolarità di questa interpolazione nel "discorso amoroso" occidentale è rilevabile nel fastidio-sorpresa che molti provano alla battuta finale di Maria, quando finalmente i due protagonisti riescono a far l'amore: «E adesso facciamo un figlio nostro»).
Da questo gioco abile e apparentemente lieve di combinazioni di "frammenti" diversi, sostanziati da sistemi culturali diversi, in questo porre e levare sta la novità e l'interesse fondamentale del film di Konchalovsky. E particolarmente riusciti, persino affascinanti sono i due protagonisti, specialmente la splendida Nastassja Kinski, proprio perché in essi (in Maria) si intrecciano con più felicità questi stimoli strutturali e la ragione sentimentale cementa ogni materiale eterogeneo (sesso-storia-società). E anche nella resa del paesaggio l'insolito sincretismo espressivo dell'autore si fa valere proficuamente, con l'attutimento di ogni particolare pittoresco, di ogni fascinazione provinciale o industriale (la campagna, la fabbrica), e, se si trova la copia "giusta", del colore stesso (il film è stato distribuito in due versioni: con colori pieni e con effetto "decolorante", quest'ultimo più progetto di scrittura che vezzo archeologico "d'epoca"). Così illeggibile, e tanto più misteriosamente potente, è la sequenza del sogno, col topo che penetra nella bocca di Ivàn: improponibile una lettura freudiana, mancando un contesto d'appoggio, l'unica "spiegazione" possibile è un "ricordo" grottesco di torture o di prigionia in Giappone, ma è spiegazione parziale, inconfrontabile con l'evidenza dei ricordi di tortura nel *Cacciatore* di Cimino, film che ha punti di contatto non indifferenti e forse non casuali con questo di Konchalovsky, ma che nasce da un programma diversissimo.
La stessa scena del topo (è l'«animaletto dei campi» che entra in bocca al protagonista e cerca di «arrivare in mezzo alla sua anima e di bruciargli il respiro») è presente anche nel testo di partenza di *Maria's Lovers:* il racconto "Il fiume Patudàn" di Andrej Platonov, il grande e misconosciuto narratore sovietico. Qui il sogno-incubo è posto subito all'inizio, quando il protagonista, Nikita, tornando a casa dalla guerra civile, si assopisce in un campo, ed è un'anticipazione metaforica della soluzione («Nikita abbracciò Ljuba con quella forza che cerca di far entrare un'altra persona, amata, dentro la propria anima bisognosa... Egli sentì che il suo cuore ora dominava in tutto il suo corpo e partecipava col proprio sangue di quel povero, ma necessario piacere»).
Il mirabile racconto, che offre a Konchalovsky gli spunti più belli (era già successo col racconto platonoviano, base di *Tre fratelli* di Rosi) è tutto assorbito nella sua "ragione sentimentale", prosciugata in una stilizzata concisione, assolutamente straziante. Nikita ama troppo Ljuba (diminutivo di "Ljubòv"="Amore") per farle male, penetrandola, facendola partorire. Solo

Nastassja Kinski e John Savage

alla fine il "povero, necessario piacere" trova posto e le repliche che seguono sono poco meno che sublimi: lei chiede: «Non ti dispiace di vivere con me, ora?"; e lui: "No, mi sono già abituato ad essere felice con te».
Tutt'intorno il "vuoto" o quasi. La Grande Povertà Russa ricaccia storia, ideologia, sesso, ragioni civili, personaggi secondari (solo il padre di Nikita ha un ruolo di qualche peso al di là della coppia protagonista). Konchalovsky ha aggiunto gli Amanti, il ricordo (e le ragioni) della Guerra (della Storia), la necessità della procreazione per far continuare la società, qualche tinta in più, un involucro linguistico diverso sopra i nomi e le nazionalità slave. Ma ha saputo, in questo inevitabile lavoro per via di porre e di contaminare, conservare il nucleo platonoviano di fondo, le ragioni del cuore (del tutto estranee alla forma televisiva delle "voglie di tenerezza" attuali, ma anche distanti dai melodrammi d'altri tempi di cui conservano un pallido patetico ricordo). Di qui il brivido caldo e antico che ne viene.

Maria's Lovers

Stati Uniti, 1984. ***Regia:*** Andrei Konchalovsky. ***Sceneggiatura:*** Gérard Brach, Andrei Konchalovsky, Paul Zindel, Marjorie David. ***Fotografia*** (colore): Juan Ruiz Anchia. ***Operatore:*** Sam Gart. ***Operatore steadicam:*** John Corso. ***Montaggio:*** Humphrey Dixon. ***Scenografia:*** David Brisbin. ***Musica:*** "Maria's Eyes" cantata da Keith Carradine; "Joseph, Joseph", "Pennsylvania Polka" e "(I'll Be with You) in Apple Blossom Time" cantate da The Andrew Sisters; "It's a Sin to Tell a Lie" cantata da The Ink Spots; "Mairzy Doats" cantata da The Pied Pipers; "Sentimental Journey" cantata da The Sloga Band. ***Fonico:*** Robbie Robinson. ***Materiale di repertorio:*** tratto da *Let There Be Light* di John Huston. ***Interpreti:*** Nastassja Kinski, John Savage, Robert Mitchum, Keith Carradine, Anita Morris, Bud Cort, Karen Young, Tracy Nelson, John Goodman, Danton Stone. ***Produttori:*** Bosko Djordjevic e Lawrence Taylor-Mortoff. ***Produzione:*** Cannon. ***Durata:*** 1 h 25 min. ***Distribuzione:*** IIF.

FILM

Passion: Godard fra crisi e ricerca

Bruno Torri

Rispetto allo svolgimento dei suoi periodi creativi, quello di Godard può essere definito un cinema "poetico" prima, un cinema "militante" dopo, un cinema "semiologico" adesso. Si tratta evidentemente di definizioni approssimative, tanto sotto l'aspetto diacronico quanto sotto l'aspetto sincronico; basti dire, ad esempio, che in tutti i film di Godard, con maggiore o minore accentuazione, vi è sempre una riflessione sul linguaggio cinematografico. E d'altronde è possibile fare — come Godard ha spesso fatto — della "poesia" parlando di politica o della "militanza" affrontando tematiche inerenti alla sfera della soggettività, dei sentimenti, dei problemi esistenziali, vale a dire le tematiche caratterizzanti i primi film godardiani.
Ma quelle definizioni, per quanto approssimative, hanno comunque un valore indicativo, in quanto servono a distinguere, nell'itinerario artistico di Godard, la prevalenza di determinate scelte ispirative ed espressive, e inoltre possono benissimo essere coniugate con i segni distintivi che hanno sempre connotato il cinema godardiano, vale a dire la crisi e la ricerca. Crisi da intendere principalmente come volontà e capacità di rimettere continuamente in discussione la realtà data e le conoscenze acquisite (incluse quelle "linguistiche"), quindi da intendere anche come bisogno, mai compiutamente appagato, di risposte conclusive a domande radicali; ricerca come atteggiamento (dialettico) di apertura verso il nuovo, l'inesplorato, il "non detto". Crisi e ricerca, dunque, che costituiscono un'endiadi, che procedono assieme e reciprocamente si alimentano; e che rendono più chiara l'affermazione secondo cui Godard, a differenza della maggior parte dei registi, è più di ogni altro, non fa soltanto film, ma fa cinema, nel senso che ne accresce le possibilità e l'intelligenza.
Passion è, tra gli ultimi film di Godard, quello dove sono maggiormente compresenti la vocazione poetica, la tensione politica, l'analisi del (proprio) linguaggio; ma si tratta di una compresenza "conflittuale", in quanto è sempre interrotta dal prevalere ora dell'uno ora dell'altro momento, e tuttavia senza che questa discontinuità, questa frammentarietà anche espositiva, provochi una riduzione della consistenza semantica.
La lettura diegetica di *Passion* — film apparentemente senza storia e che, anzi, proprio nell'assenza di una storia rivela uno dei propri spunti tematici — può essere in proposito illuminante. In modo affatto "irregolare", *Passion* racconta la difficoltà (ai limiti dell'impotenza) creativa di un regista polacco che lavora in Svizzera e non sa come continuare il suo film che dovrebbe restituire il senso e la grandezza di alcuni capolavori pittorici. Pe-

raltro, ad aggravare ulteriormente la situazione di questo film espressivamente bloccato, ci sono anche gli ostacoli pratici costituiti dalla mancanza di finanziamenti e dal rischio di dover ricorrere al capitale hollywoodiano... La doppia crisi, quella artistica e quella economica, finisce per riflettersi in tutti i rapporti che la lavorazione, o meglio, l'interruzione del film determina. Così il regista non sa decidersi neppure nelle sue scelte intime, sentendosi contemporaneamente attratto da due donne «opposte come la luce e l'ombra»: una borghese che è l'amante del padrone della fabbrica che fa anche da set al film e un'operaia che è stata licenziata dalla stessa fabbrica, dallo stesso padrone. Altri personaggi di contorno, coinvolti nella trama (latente) del film, manifestano, anch'essi, una condizione esistenziale segnata dalle contraddizioni, dall'insicurezza, dal disagio. Alla fine — una fine che assomiglia all'inizio di un altro film senza storia — tutti si muovono verso direzioni lontane che lasciano prevedere altre contraddizioni, altre insicurezze, altri disagi.

Passion fa trasparire, prevalentemente attraverso l'accumulazione di "materiali" pronti per la loro elaborazione formale sempre accennata e sempre rimandata, questa serie di rapporti interpersonali, unitamente ai problemi specifici di ogni singolo personaggio; problemi che, però, non sono dispiegati in una narrazione (in uno sviluppo), ma "fissati" e reiterati nei gesti, o nelle frasi, o nei tic (come la tosse persistente del padrone o la balbuzie dell'operaia) dei personaggi stessi. Forse si rende meglio l'idea, e la natura, del film affermando che Godard non voleva tanto o soltanto mettere in scena una determinata realtà, quanto soprattutto una sua possibile rappresentazione. Non a caso le parti più riuscite, e anche più

Hanna Schygulla

emotivamente avvincenti, sono quelle in cui la coscienza metalinguistica di Godard si traduce in una scrittura particolarmente densa di significati sottesi, come nella sequenza in cui Hanna Schygulla segue su un monitor il proprio provino, mentre lei e la sua immagine sono guardate e commentate dal regista polacco (e da Godard), oppure nelle parti in cui i processi creativi sono colti nel loro farsi, anche per evocare l'aura di un'arte classica ormai consegnata al passato e tuttavia ancora capace di essere attivata in funzione del presente.

Opera tematicamente molto ricca, *Passion* porta in gioco il lavoro, lo sfruttamento, l'alienazione, il denaro, l'amore, il sesso, ma questi temi appaiono tutti svolti, per così dire, in modo trasversale, quasi come fattori accidentali che investono e condizionano la vita inquieta e convulsa dei diversi personaggi. C'è invece un tema che nell'economia dell'opera finisce per assumere una centralità assoluta, un peso determinante, tanto da risultarne la vera ragione espressiva. È un tema che può essere indicato soltanto con un giro di parole, cioè individuandolo nell'insistita interrogazione delle potenzialità del cinema, e più in generale della comunicazione audiovisiva, soprattutto in relazione a fini estetici. Tenendo presente questa opzione tematica, e ripercorrendone le tracce frequentemente sparse da Godard, si ha la conferma che il vero soggetto del film è la costruzione del film stesso, come d'altronde è anche segnalato dal fatto che la sceneggiatura è stata predisposta su video.

Le procedure da laboratorio che spesso si avvertono in *Passion* possono forse raffreddare la piena partecipazione all'opera stessa, ma certo non impediscono di verificare come la crisi e la ricerca di Godard accrescono il "dicibile" cinematografico; e al contempo, mentre suggeriscono anche la nostalgia della bellezza, arrivano più volte alla sua compiuta realizzazione.

Passion

Francia, Svizzera. 1982. ***Regia:*** Jean-Luc Godard. ***Sceneggiatura:*** Jean-Luc Godard. ***Fotografia*** (colore): Raoul Coutard. ***Montaggio:*** Jean-Luc Godard. ***Scenografia:*** Serge Marsolf, Jean Bauer. ***Tecnico del suono:*** Frânçois Musy. ***Musiche:*** brani scelti di Mozart, Dvořák, Beethoven, Fauré. ***Interpreti:*** Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Jerzy Radzywilowicz, Michel Piccoli, Lazlo Szabo, Sophie Lucatchvsky, Jean-François Stevenin, Ezio Ambrosetti. ***Produttore:*** Alain Sarde. ***Produzione:*** Sarafilms, Sonimage, Film et Video Production, SSR. ***Durata:*** 1 h 27 min. ***Distribuzione:*** Master Media.

Benvenuta: Delvaux vince un'altra scommessa

Giorgio Tinazzi

Il cinema di Delvaux è un cinema di rapporti: sul piano dei significati per gli aspetti contrastanti che mette in contatto, sul piano del linguaggio per gli accostamenti che stabilisce tra fattori espressivi. Prima ancora, però, lo è per i legami stretti che ogni film instaura con i precedenti, tanto che si può definire il regista come uno degli autori contemporanei con più forti costanti. Anche *Benvenuta* si pone chiaramente come momento di richiamo e di prolungamento di quest'opera *in progress*, e come altre volte si possono cogliere dilatazioni, allusioni interne, rinvii formali; in particolare si può notare come alcuni elementi, espressivi o tematici, risultano in questo caso emergenti, quasi "a vista", sostenuti dalla narrazione, mentre altri sono lasciati in zone umbratili, a margine del racconto.
Al centro dell'indagine sono dei *punti di incontro,* che provocano interferenze sottili o contrasti marcati. Il primo di tali rapporti è quello tra invenzione e realtà: i contatti e la similarità tra la storia di Livio e Benvenuta (il narrato) e François e Jeanne (la narrazione) sembrano chiamare in causa un problema generale, un ricambio "primordiale", quello tra arte e vita, che Delvaux ha più volte affrontato sapendo di riprendere un tema "antico" cui occorreva apportare nuovi motivi di interesse (è successo in *Belle*, in *Rendez-vous à Bray*). L'arte doppia la vita, ma il moto va forse anche nell'altro senso, perché realtà e immaginazione non conoscono cesure nette: la storia di Benvenuta non è qualcosa di *raccontato,* dal momento che, "paradossalmente", si svolge assieme allo sforzo di costruire un nuovo racconto.
Le cose si complicano se ci inoltriamo nei punti di incontro presenti nel film a livello tematico: tra corpo e spirito (i cani e i gabbiani del sogno riferito da Livio), e prima ancora tra erotismo e misticismo, due aspetti della dedizione. Il gioco delle rifrazioni a questo proposito si fa complesso, perché i personaggi si rimandano e si confrontano di continuo: Livio e Benvenuta sono due facce di una stessa tensione, due tipi di eros e di religione, messa in scena e sublimazione, sud e nord, manifestazione e recettività; ma anche François e Jeanne si richiamano, e in qualche modo ripropongono la prima coppia. Il film descrive in fondo un'iniziazione, e la visita alla pompeiana Villa dei Misteri sottolinea questo percorso; per Livio e Benvenuta si tratta di arrivare a cogliere rapporti tra sentimenti apparentemente contrastanti, per François e Jeanne di andare dalla chiusura iniziale verso una progressiva apertura; per entrambi è un avviamento alla morte, unico punto di prevalenza della realtà sull'immaginazione. La vena che correva sotterranea lungo tutta l'opera (ancora un rapporto "primordiale", quello tra

Fanny Ardant e Vittorio Gassman

Eros e Thanatos) viene in superficie nel finale e sancisce così la *perdita;* le analogie con altri film di Delvaux sono evidenti.
Il procedimento binario dei personaggi è rinforzato dalla presenza dell'amica di Benvenuta. Inge è per un verso l'altra faccia della medaglia, il principio di realtà, «è terra terra là dove Benvenuta è esaltata e arriva senza difficoltà allo spirituale, al sensibile attraverso il materiale» (Delvaux); per l'altro verso essa ha però con la protagonista chiare connivenze, di cui la musica è sintomo, così che il loro rapporto si complica, e ricorda l'ambiguità tra personaggi esistente in altri film; per citare un esempio assai vicino si può rifarsi all'Odile di *Rendez-vou à Bray.* In realtà le varie caratteristiche non si contrappongono ma tendono quasi a sommarsi; Benvenuta, Jeanne e Inge costituiscono in fondo punti di vista su uno stesso personaggio femminile.

L'agente provocatore

In questo gioco di rimandi certamente qualcosa stride, perché si avverte il peso della costruzione, o l'insinuarsi dello schema; per questo il personaggio di Livio appare incerto, ora sfocato ora sovratono. Ciò non toglie che il percorso tracciato dal film sia suggestivo; e ci si accorge che a creare questa suggestione è la presenza, sotterranea e forte, dell'elemento catalizzatore costituito dal tempo, una sorta di "agente provocatore" che agita i contrasti, stabilisce collegamenti, portando infine la nota dissonante del tragico. È un tempo non lineare, che agisce su una pluralità di piani. È iterazione, scandita da riprese musicali, da immagini (le scale, la strada, il paesaggio, certi interni, il giardino) che servono da *petites phrases,* ritmi che si articolano, colori (la stanza di Jeanne che ricorda il rosso dell'albergo milanese). L'immagine rende il tempo e quasi ne dà una concrezione, non a caso le

fotografie sono un elemento ricorrente in Delvaux, a partire dall'*Uomo dal cranio rasato;* lo sforzo di fissare il tempo si coniuga però irrimediabilmente alla sanzione del suo passare, e il senso della *perdita* è allora immanente all'immagine (come testimonia il finale di *Met Dirk Bouts*). L'eredità delle antiche figurazioni (Pompei) ci richiama a questo principio, ma gli oggetti stessi del nostro presente si caricano di memoria, significano il passato: basti pensare ai brandelli di ricordo che Benvenuta tiene nel cassetto.
Le storie che "si doppiano" sono proprio una riprova dei ricorsi temporali, solo che la storia "a specchio" non ripete mai, ci sono sempre scarti, perché il tempo modifica: così nelle storie di Livio e Benvenuta e di François e Jeanne. Narrare, suggerisce Delvaux, è in fondo anche rivivere, ma il ricordo è parente stretto dell'immaginazione; ancora una volta zone diverse dell'esperienza cercano rapporti, tornano a intrecciarsi.
Il tempo è, infine, alla base del nostro sforzo frequente del recupero impossibile dell'infanzia; significativamente *Benvenuta* si apre con un verso di Rilke: «L'infanzia non conosce ritorni, ti ha nutrito abbastanza». Stabilire un rapporto è un modo, il modo privilegiato, di ritrovare una situazione trascorsa: amare è anche ricordare, e il tempo ancora una volta "si confonde".
Livio torna a Napoli, ai luoghi, per cercare il tempo perduto, Benvenuta si affida più ai giochi "interni" della memoria e dà soprattutto risalto a un elemento personale specifico, la figura paterna; la sua apparizione, nel contesto del film, appare forzata, forse perché i significati che vuole esprimere sono molti e su più piani: è ambiguamente protezione e alterità (le carte della canzone bruciate); assieme alla madre è richiamo al rito (la messa). Le corrispondenze passato-presente si avvertono abbastanza chiaramente, quelle carte bruciate tornano infatti nel finale, quando Benvenuta getta nel

Fanny Ardant e Vittorio Gassman

fuoco le lettere di Livio. Ma ancor più generalmente, e rischiosamente, la storia d'amore dei due protagonisti è un tentativo di ripetere una "cerimonia", di cercare un punto di contatto tra "rito" d'amore e "rito" religioso. La difficoltà a rendere queste inframettenze è indubbia, e si sente che lo sforzo del film riesce in parte. Ma Delvaux ha sempre preferito praticare queste zone difficili in cui il cinema mette a repentaglio i propri mezzi, cimentandosi con temi ostici e "inusuali". Infatti, a ben guardare, è sempre l'"antico" dissidio amore-morte che torna nel suo cinema, quasi fosse un'ossessione che viene da lontano, e il regista non ha falsi pudori, mette le carte in tavola, sa di giocare una partita difficile e inattuale e perciò rischia. In *Benvenuta* la conclusione della morte arriva come una conseguenza fatale, perché qui sta il punto di incontro tra personaggi narrati e narratore, tra immaginazione e realtà.

Il ruolo primario della musica

Se i film di Delvaux descrivono un percorso, il suo cinema è anche un ripercorso. Ciò vuol dire almeno tre cose. In primo luogo occorre tener conto di chi ha già detto cose simili: l'esplicita citazione di *Viaggio in Italia* (la visita al vulcano, i corpi calcificati di Pompei) va in questo senso. In secondo luogo significa riandare al proprio cinema già fatto, ribadirne alcuni elementi portanti; basterebbe, a proposito di *Benvenuta,* citare due fattori caratterizzanti, la musica e la struttura del viaggio. La musica ha sempre assunto un ruolo primario nel cinema di Delvaux, tanto che più di una volta l'ha messa in scena, facendone una professione o un'attività di un personaggio; ma non si tratta di riconoscere alla musica un ruolo importante nella confezione di un film, si tratta più complessamente di cercare di fare un film che richiami la struttura compositiva della musica. Non si parla, appunto, di *tempi musicali?*
L'altro elemento di costruzione è come sempre offerto dal viaggio — portatore del caso — che di volta in volta è avviamente ad altro, iniziazione, attraversamento delle apparenze. Milano, Napoli, Madrid, Gand sono altrettante tappe di questo "movimento"; e poi anche François viene da altrove.
Il terzo livello del percorso dell'autore è naturalmente quello più generale, e cioè il cinema e le sue possibilità. Delvaux ha sempre cercato la forzatura del proprio linguaggio, studiando i rapporti tra apparato riproduttivo del cinema, e quindi legame "naturale" con la realtà, e capacità di evocazione. Per questo si è ampiamente servito delle confluenze di altri linguaggi, musica e pittura oltre che naturalmente fotografia, tanto da dedicare a ciascuno di essi un film, tanto da basare un'opera *(Met Dirk Bouts)* tutta sulle corrispondenze tra varie forme espressive. Quando, all'inizio, parlavo di rapporti tra forme espressive intendevo questo; e tutto ciò è finalizzato a mantenere il ricambio tra visione e allusione. Anzi, il quadro d'assieme tende ancora ad allargarsi, dietro si intravede il grande tema del linguaggio e delle sue capacità evocative. La scrittura non è, in *Benvenuta,* che un esempio.
Si potrebbe perciò definire i film di Delvaux come delle scommesse. Quest'ultimo film lo è per la molteplicità dei piani sui quali si mantiene; il primo piano riguarda l'abilità di costruzione *en abyme,* un racconto che ha per oggetto la messa in ordine di un racconto; volendo, anzi, le cose si com-

Françoise Fabian e Mathieu Carrière

plicano se si pensa che il film, sceneggiato da Delvaux (non dimentichiamo che François è uno sceneggiatore) è tratto dal romanzo di una scrittrice, Suzanne Lilar. Accanto, ed è un altro piano, vi è l'intento di riesplorare alcuni nuclei tematici "forti", affrontando magari il rischio che alcuni significati diventino troppo evidenti. Il tutto presuppone, per non cadere nel didascalismo, un nuovo sondaggio sul cinema e le sue componenti (immagine e tempo), sul suo statuto narrativo, sui suoi contatti con le altre forme.
Non tutto funziona in questa scommessa, forse un po' troppo ampia; ma rischiare col proprio strumento espressivo è sempre un atto di coraggio, che comporta respiro culturale e fiducia. E oggi il cinema ha grande bisogno di tutto questo.

Benvenuta

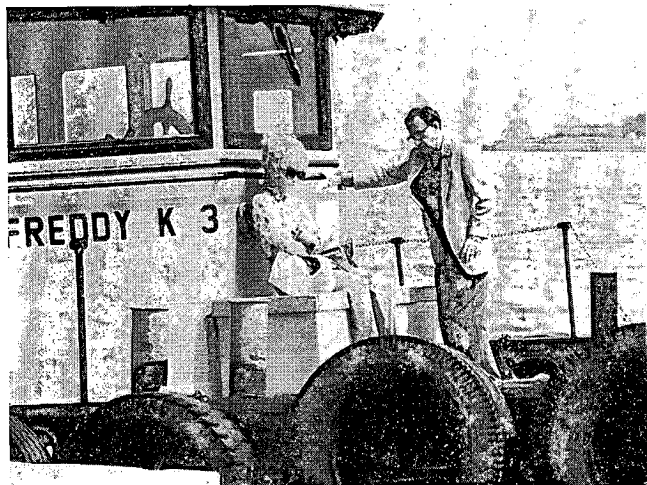
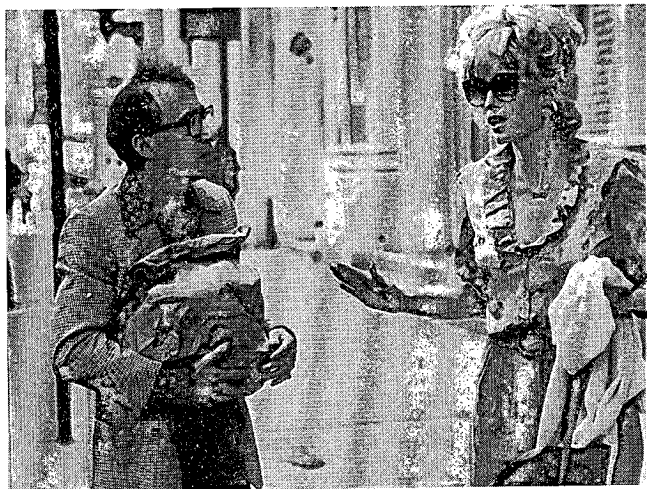
Belgio 1984. ***Regia:*** André Delvaux. ***Adattamento e dialoghi:*** André Delvaux, dal romanzo "La confession anonyme" di Suzanne Lilar. ***Fotografia*** (colore): Charlie Van Damne. ***Scenografia:*** Claude Pignot. ***Costumi:*** Rosine Delamare. ***Montaggio:*** Albert Jurgenson. ***Musica:*** Frédéric Devreese. ***Musica classica per piano:*** Adagio dalla "Fantasia e sonata in do minore" di Mozart; "Phantasistück" di Schumann; "Variazioni su un tema di Paganini" di Brahms. ***Canzoni:*** "Il maestro e la principiante" di A. Marra e F. Chiaravalle, e "Fenesta vascia" di F. Chiaravalle, cantate da Armando Marra. ***Fonico:*** Henri Morelle. ***Interpreti:*** Fanny Ardant, Vittorio Gassman, Fançoise Fabian, Mathieu Carrière, Claire Wauthion, Philippe Geluck, Anne Chappuis, Armando Marra, Renato Scarpa, Franco Trevisi, Giufrida, Goddart, Franco Angrisano, Mariel Bueninck, Muriel Lefèvre. ***Produttore:*** Jean-Claude Batz. ***Produzione:*** UGC, Europe 1, La Nouvelle Imagerie, FR3, Opera Film. ***Durata:*** 1 h 45 min. ***Distribuzione:*** Gaumont.

Broadway Danny Rose: l'antieroe di Woody Allen

Pino Gaeta

Broadway Danny Rose è il dodicesimo film, dal 1969 a oggi, scritto, interpretato (a eccezione di *Interiors*), e diretto da Woody Allen. Dopo il successo internazionale riscosso da *Io & Annie* e da *Manhattan*, un paio di prove meno apprezzate da pubblico e critica, *Stardust memories* e *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, mostravano, secondo l'opinione di qualcuno, i segni di un affievolimento della vena artistica del suo autore. La prognosi era riservata. Finalmente, nel 1983, arrivò *Zelig*, piccolo grande film sui prodigi della tecnica cinematografica a fini comico-didattici. Le acque tornarono ad essere calme.
Broadway Danny Rose, terzo film che Allen gira in coppia con Mia Farrow (attuale compagna del regista), appartiene al genere della *sweet-bitter comedy*, la cui azione spesso si impernia su pochi personaggi e sulla varietà di risvolti che il loro rapporto può assumere. Sono tre i personaggi principali che animano la storia di questo film: Danny Rose, appassionato *personal manager* di mezzi falliti costretti a lavorare nel sottobosco dello spettacolo newyorchese; il suo pupillo Lou Canova, corpulento cantante di origini italiane, che, rivelatosi come *enfant prodige* negli anni Cinquanta, ora sta vivendo una seconda giovinezza artistica; infine Tina Vitale, una giovane dalla tempra apparentemente poco femminile, ma che nutre un sincero interesse per l'arredamento. È l'amante di Lou e, proprio a causa del suo temperamento caldo, coinvolgerà l'innocente Danny in una girandola di disavventure.
Benché il racconto si incentri principalmente su questi tre personaggi, la cui fisionomia è messa bene in luce attraverso una particolare cura del dettaglio fisico, verbale (peccato che l'edizione italiana abbia dovuto subire inevitabili quanto dannose alterazioni nella colonna sonora), mimico, facciale (il volto di Lou Canova, interpretato dal convincente Nick Apollo Forte, è un misto di espressioni tra il bovino e il fanciullesco), la descrizione dell'ambiente italo-americano — sia il pittoresco mondo della gente di spettacolo sia il modello di famiglia stile don Vito Corleone — non contrasta con il tono comico-malinconico della vicenda, anzi costituisce un supporto narrativo di fresca consistenza. Forse Allen soggiace un po' all'uso dello stereotipo visivo e verbale (nella scena del party, un paio di invitati stracciano dollari per il gusto della "posa"; una madre invoca vendetta per il figlio tradito; i fratelli di costui giurano di cancellare con il sangue l'affronto subìto), ma non esagera poi tanto con le notazioni beffarde, nel dipingere un mondo che, cinematograficamente parlando, non gli appartiene. C'era sta-

to un precedente nel 1972 quando, in *Provaci ancora, Sam,* Allan Felix immaginava di dover soccombere alle ire dell'infuriato amico Dick a causa di una questione d'onore: il brevissimo dialogo si svolgeva, sia nella versione italiana sia nell'originale, in dialetto siciliano. C'era stato anche un raccontino pubblicato in *Saperla lunga* ("Uno sguardo sulla malavita organizzata"), in cui Allen stravolgeva comicamente diversi luoghi comuni legati alla mafia italo-americana. Ma il gusto della parodia non riguarda un film come *Broadway Danny Rose,* che si muove nell'ambito della commedia, piuttosto che in quello della satira di costume.

L'interesse suscitato da questo film ha però altre motivazioni. Una di esse concerne la varietà di significati che Allen ha attribuito al personaggio di Danny Rose. Il suo comportamento deriva, in effetti, dal modello dell'antieroe proposto nei film dell'esordio (lo *schlemiel* alleniano). Attenuata la comicità visuale, che in *Zelig* si prendeva una grande rivincita contro le accuse di egocentrismo rivolte in precedenza all'autore, tornano a farsi apprezzare l'efficace impiego della battuta umoristica («Posso interporre un'opinione in questa congiuntura?»), il gesticolare convulso degli arti superiori, il balbettio nevrotico causato da fattori contingenti, la mobilità espressiva del volto. Del personaggio alleniano della maturità, invece, Danny Rose eredita l'amore per il mondo dello spettacolo (comune al "vecchio" Allan Felix, a Alvy Singer e all'ipercritico Sandy Bates), ma si sbarazza del *côte* psicanalitico-depressivo da grande metropoli. Ha un'accentuata bontà nei confronti delle proprie creature (il critico di «Newsweek» ha messo in rilievo la «santità francescana» del personaggio) e, soprattutto, un elevato senso della dignità umana e un profondo ri-

Woody Allen e Mia Farrow

Woody Allen

spetto del proprio lavoro. Forse le qualità positive sono un po' troppo marcate, ma è da accogliere con favore un personaggio che, nella galleria dei disadattati alleniani, offre maggiori approcci a una comprensione meno intensamente problematica della realtà.
Broadway Danny Rose è, dal punto di vista registico, soddisfacente. Girato con la consueta professionalità che contraddistingue il prodotto alleniano dalla metà degli anni Settanta in poi, il film è concepito come un lunghissimo *flash-back*, che comincia e si conclude nel medesimo luogo (il Carnegie Delicatessen). La fluidità narrativa stavolta non incontra intoppi, non si smarrisce in rivoli filosofici-meditativi, ma procede con sicuro senso del ritmo sino al finale. Sebbene Allen sia divenuto da tempo consapevole delle risorse offerte dal mezzo tecnico, egli lo amministra, qui più che altrove, con parsimonia. Non si dilunga in descrizioni minuziose di ambienti e di psicologie, ma coglie al volo ciò che egli ritiene pertinente allo svolgersi dell'azione. Allen tende insomma a essenzializzare (i suoi film d'altronde superano raramente i novanta minuti di proiezione), scartando tutto il superfluo, caratteristica invece delle prime prove come regista.
Per le sue dimensioni spettacolari ridotte, *Broadway Danny Rose* è uno di quei film che non contengono né pezzi di bravura recitativi né sequenze magistrali. È un'opera intessuta di tante piccole cose, che forse non saltano subito all'occhio, ma hanno bisogno di essere osservate con paziente riflessione. Misurandosi con un film del genere, si assapora comunque il piacere di costatare che l'intelligenza e la sensibilità di Woody Allen sono ancora vitali. E non è poco, se si pensa che il cinema non tecnologico difende a caro prezzo il suo diritto alla sopravvivenza sul mercato.

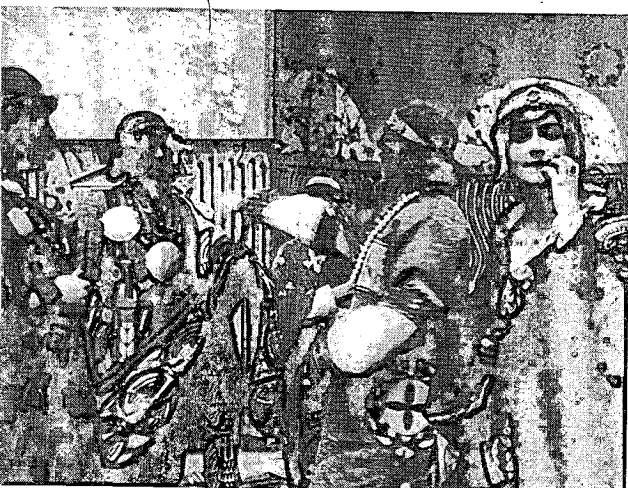
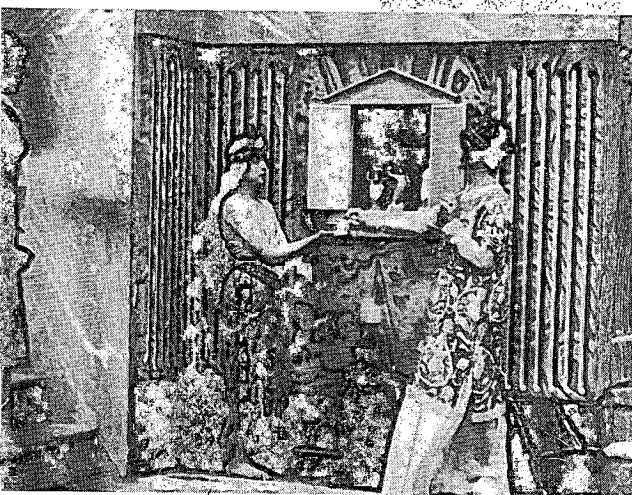
Broadway Danny Rose

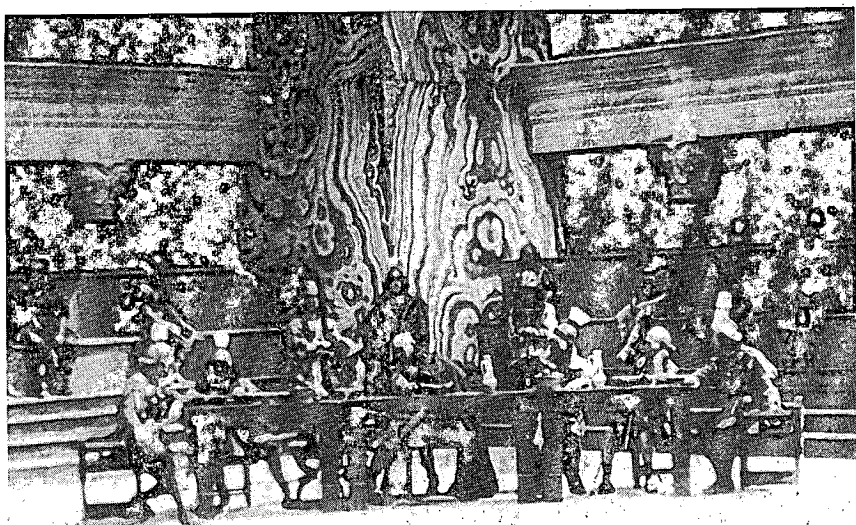
Stati Uniti. 1984. ***Regia:*** Woody Allen. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Woody Allen. ***Fotografia*** (b/n): Gordon Willis. ***Operatore:*** Dick Mingalone. ***Montaggio:*** Susan E. Morse. ***Aiuto regista:*** Thomas Reilly, James Chory. ***Scenografia:*** Mel Bourne. ***Costumi:*** Jeffrey Kurland. ***Arredamento:*** Dave Weinman. ***Arrangiatore e orchestratore delle musiche:*** Dich Hyman. ***Canzoni:*** "Agita" e "My bambina" scritte e cantate da Nick Apollo Forte. ***Interpreti:*** Woody Allen, Mia Farrow, Nick Apollo Forte, Sandy Baron, Corbett Monica, Jackie Gayle, Morty Gunty, Will Jordan, Howard Storm, Jack Collins, Milton Berle, Craig Vandenburgh, Herb Reynolds, Paul Greco, Franck Renzulli, Edwin Bordo, Gina Deangelis. ***Produttore:*** Robert Greenhut. ***Produzione:*** Orion Pictures Corporation. ***Durata:*** 1 h 24 min. ***Distribuzione:*** CDE.

Giuliano l'Apostata di Ugo Falena

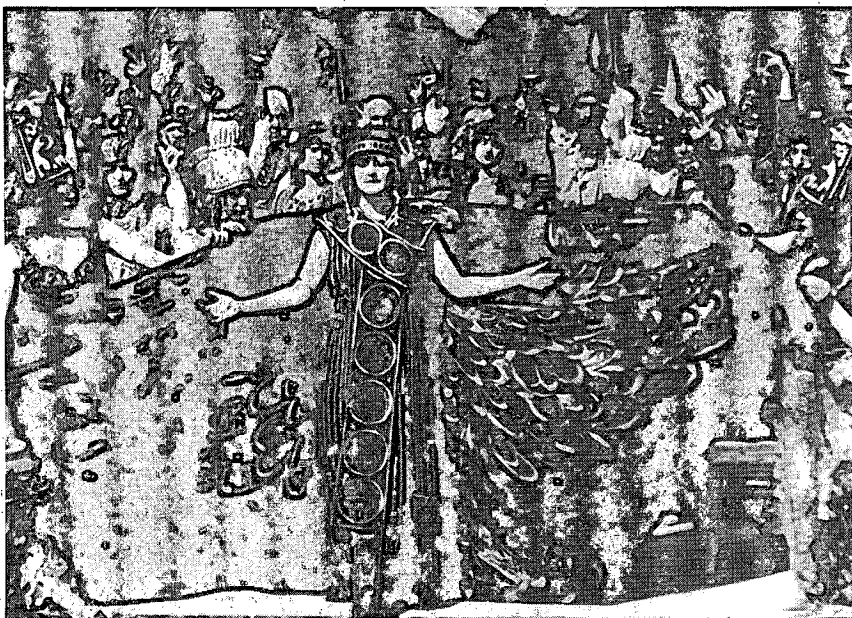
Riccardo Redi

Istigato dai cortigiani, l'imperatore Costanzo ordina che venga ucciso il fratello («E il bacio della croce suggella il delitto»). I piccoli Giuliano e Gallo vengono salvati, condotti in una villa lontana e allevati da Eusebio e Mardonio. È quest'ultimo a evocare dinanzi agli occhi di Giuliano i miti dell'Ellade.
Fattosi adulto, Giuliano frequenta i filosofi neoplatonici. Il vescovo Gregorio dice di lui: «L'impero romano chiude un enigma»; e Massimo di Efeso profetizza: «Sarai signore dell'universo». Su consiglio della moglie Eusebia, Costanzo lo chiama presso di sé a Milano. Mentre Elena, sorella di Costanzo, sospira per lui, l'imperatrice gli manda in dono libri greci: anche lei è «dedita al culto di quell'ellenismo che i costantiniani hanno calpestato». Giuliano ne è completamente sedotto.
Ma Costanzo vuole allontanarlo: lo nomina Cesare, gli dà in moglie Elena e lo spedisce in Gallia a domare i ribelli. Qui una veggente lo chiama «colui che restaurerà i templi» e Giuliano rifiuta di accompagnare Elena in chiesa. Fa un sogno che l'indovino interpreta dicendogli: «Sarai imperatore!». Con gioia di Elena, che lo ama sinceramente, segue una cerimonia tra i salmodianti, ma il paggio Taiano avverte che è solo «un gesto politico».
Seguito da due emissari di Costanzo, inizia una campagna contro i Germani. I due organizzano una congiura, la cavalleria rifiuta di muovere, Giuliano è sull'orlo della sconfitta. Dopo la vittoria, Costanzo gli ordina di rinviare le legioni migliori; i generali, al momento del commiato, lo acclamano imperatore. Durante la cerimonia di incoronazione Elena è avvelenata da una schiava, su incarico di Eusebia.
L'imperatore è a Bisanzio e decide di marciare contro Giuliano. Lungo la strada si ammala e, ancora su consiglio di Eusebia, nomina Giuliano suo successore. Il nuovo Augusto arriva alla capitale e incontra Eusebia: questa confessa di aver ucciso Elena «per amore» e poi si toglie la vita. Giuliano viene incoronato e sacrifica agli dei. «Piangono i Galilei», ma in realtà le varie sette cristiane si accapigliano fino a quando il vescovo Attanasio non riesce a placare gli odi. Giuliano restaura il culto solare del dio Mitra, cerca conforto nella lettura di Omero, ma non trova la serenità. Mentre sacrifica a Mitra, il vescovo lancia l'anatema e lo chiama «apostata». Ovunque risuonano sinistri presagi.
Conclusa un'alleanza con gli Armeni, medita di conquistare la Persia, come il grande Alessandro. Prima di partire vuol sacrificare all'oracolo di Apollo, ma i Galilei bruciano il tempio.

***Giuliano l'Apostata* di Ugo Falena.**
Dall'alto: Eusebia (Ileana Leonidoff) e Giuliano (Guido Graziosi); l'altare nelle stanze dell'imperatrice; l'imperatore Costanzo richiama Giuliano (sulla destra, Ileana Leonidoff [Eusebia])

L'esercito giunge in Asia e Giuliano ordina di bruciare la flotta. Nella prima battaglia viene ucciso da una freccia scagliata del paggio Taiano, che così «vendica Elena morta e i Galilei minacciati».
Giuliano mormora: «Vicisti, Galilee», si ritira nella sua tenda e pronuncia un nobile commiato dalla vita. Poi chiede che si aprano i teli per lasciar entrare il sole: ma fuori è già notte, vi è solo tenebra.

È abbastanza evidente che, nonostante qualche smagliatura nella narrazione — è incomprensibile che il paggio Taiano vendichi la morte di Elena uccidendo Giuliano, che non ne è il responsabile — Ugo Falena ha cercato di andare contro corrente, di rovesciare la figura dell'imperatore "apostata", accreditata dalla storiografia cristiana. Alla base della restaurazione operata dell'imperatore vi sarebbe un tentativo di far rivivere la civiltà classica, i valori dell'ellenismo, in definitiva le libertà di pensiero e di culto quali erano esistite in Grecia prima della conquista romana. E se nel corso della vicenda Giuliano si discosta dagli ideali classici per aderire al culto di Mitra, se si lancia in imprese folli come la conquista dell'impero persiano, resta pur sempre un "eroe", che spira pronunciando nobili parole e riconoscendo la propria sconfitta. Né manca, all'inizio, un accenno agli intrighi dei cristiani che infestano la corte di Bisanzio; per non parlare delle stupide dispute tra le infinite sette in cui è diviso il cristianesimo.
Perché questa rivalutazione di Giuliano? Non è certo credibile che Falena fosse dedito agli studi storici al punto di conoscere tutte le falsificazioni operate dalla storiografia cristiana su quel tormentato periodo: dall'invenzione del "costituto" di Costantino, che è all'origine del potere temporale dei papi, alla trasformazione del-

Giuliano si congeda dai suoi generali

lo stesso imperatore, notoriamente sanguinario, in un difensore della fede; dalle "eresie" attribuite alle fazioni perdenti alle supposte conversioni di interi popoli.
Allora, da dove ha tratto Falena episodi e figure per questa revisione della biografia di Giuliano? Ovviamente da altre fonti letterarie a lui vicine, moderne: in particolare dal dramma "Cesare e Galileo" di Ibsen. Battute come il vaticinio di Massimo di Efeso: «Sarai signore dell'universo», che nel film appaiono in un contesto sin troppo scarnificato, sono molto più chiare e spiegate nel testo ibseniano.
Che Falena lo conoscesse è probabile: forse non aveva avuto molta fortuna sulle scene italiane, ma in ogni caso era stato rappresentato a Milano al Politeama Verdi nel 1902 dal celebre Achille Vitti con il titolo "Imperatore e Galileo". Forse Falena conosceva anche la tragedia in versi di Pietro Cossa (in ogni caso scrisse su questo autore molti anni dopo sulla «Nuova Antologia») o il romanzo di Merezkovski, tradotto in italiano nel 1902. Ma non era necessario: per ribaltare il ritratto tradizionale dell'Apostata gli bastava appoggiarsi a Ibsen, il più vicino e il più autorevole tra quanti avevano scritto sullo sfortunato imperatore. Gli altri avevano raccontato vicende troppo diverse da quella che costituisce il racconto di base: quello contenuto nelle "Storie" di Ammiano Marcellino.

Accertato un atteggiamento critico, non conformista, nei riguardi della figura storica di Giuliano, è difficile dire se nel film si senta una mano, una presenza d'autore, o anche semplicemente di *metteur-en-scene*. Innanzitutto perché conosciamo solo due film di Falena, questo *Giuliano* e il precedente *Frate Sole*, della cui regia è responsabile solo in parte, secondo quanto scrisse in seguito Mario Corsi. In secondo luogo perché conosciamo solo quattro film del 1919 — usiamo la data di censura, come è ormai d'uso generale, non quella di uscita — e sono troppo diversi tra loro e da *Giuliano* per farci capire quale fosse lo standard cinematografico di quell'anno. Ol-

Il manto dell'imperatrice Eusebia (Ileana Leonidoff)

tre al film di cui parliamo sono: *Champagne Caprice* di Achille Consalvi, *Maman Poupée* di Carmine Gallone, *La Piovra* di Eduardo Bencivenga con la Bertini.
La critica dell'epoca non ci aiuta molto: contraddittoria nel giudizio su *Giuliano,* ha stroncato la *Piovra,* che oggi ci appare interessante, ha apprezzato il leggero *Champagne Caprice* e ha giustamente lodato, specie negli scritti di Giuseppe Lega e di Ugo Ugoletti, la finezza di *Maman Poupée.* Una critica che doveva essere libera e aggressiva, visto che stroncava (o almeno non approvava) il 75% dei 283 film del 1919.
Dobbiamo quindi confermare la nostra ignoranza dei moduli narrativi e stilistici del cinema italiano del 1919. Una analisi dettagliata dei pochi film rimasti non è ancora stata intrapresa e del resto abbiamo qualche dubbio che possa rivelare un sia pur modesto salto rispetto ai modelli d'anteguerra. Ciononostante abbiamo l'impressione che questo *Giuliano* sia "girato bene" — bene rispetto alla tecnica dell'epoca — e montato con grande cura. Prendiamo ad esempio la scena in cui Costanzo decide di richiamare Giuliano: la prima inquadratura vede Costanzo che parla in P.A. con un consigliere, mentre sullo sfondo vi è l'imperatrice Eusebia, cui Costanzo si avvicina; a questo punto la macchina da presa fa un salto in avanti (in asse, purtroppo!) e riprende i due in P.A.; in una inquadratura analoga alla prima Costanzo ritorna verso la macchina: ma stavolta Costanzo muove verso sinistra per lasciare alle sue spalle uno spazio, in cui si inserisce Eusebia, che dal fondo viene avanti fino a M.P.P. sull'estrema destra del fotogramma, dove pronuncia (didascalia): «Ritornerà» (vedi illustrazione tratta dal film, p. 110, in basso).
Nulla di eccezionale — non la straordinaria profondità del primo quadro di *Ma l'amor mio non muore* — ma un uso certamente cosciente dei diversi

piani della scena e dei movimenti all'interno del quadro. E lo stesso si può dire della complessa sequenza in cui Giuliano, accompagnato dallo ierofante, si avvicina a un'ara, dove brucia incenso prima di ascoltare l'interpretazione di un suo sogno: mentre la moglie Elena, che lo ha seguito di nascosto, ascolta dal fondo della scena il vaticinio.
Inspiegabilmente, poi, vi sono scene monche, sequenze visibilmente rimaneggiate, forse da un montaggio posteriore. «Gettate un ponte sul fiume», ordina Giuliano; un traditore esce di scena e si precipita a bruciare ponti già esistenti (un modellino di non pregevole fattura); poco dopo Giuliano, rimasto senza la cavalleria per un altro tradimento, arriva a piedi in un luogo imprecisato, dove non succede niente. Ma alla corte si parla della sua vittoria; e infatti subito dopo un re barbaro, senza che si sia visto alcun combattimento, si arrende. Una didascalia spostata rispetto alla numerazione testimonia di manomissioni o di incertezze rimediate con una soluzione confusa.

Nell'annunciare il film, la rivista «In penombra» di Tommaso Monicelli parlava di Falena come del maggior commediografo italiano del momento. (Apriamo una parentesi. Il film doveva esser prodotto dalla Tespi, società molto vicina al gruppo che faceva la rivista, di proprietà dell'avv. Sacerdoti e con Falena direttore generale. Era la società che aveva prodotto *Frate Sole*. *Giuliano* avrebbe dovuto avere lo stesso protagonista, Uberto Palmarini, interpreti femminili Helene Makowska e, naturalmente, Silvia Malinverni. Ma nel luglio 1918 Sacerdoti cede la società e Falena viene sostituito alla direzione da Corsi, Monicelli e Fracchia. Falena porta il film a un'altra produzione, la neocostituita Bernini Film; i protagonisti cambiano, ma con lui restano Cambellotti, il maestro Mancinelli e la fedele Malinverni).
Del teatro di Falena non è rimasta memoria, se si eccettua "L'ultimo Lord", ma per merito della riduzione cinematografica fattane da Genina. Forse i suoi meriti maggiori sono stati come organizzatore: ad esempio, come dirigente della Compagnia stabile romana, per aver patrocinato la messa in scena della dannunziana *Nave* nel 1906.
Nel 1909, senza abbandonare l'attività di commediografo, Falena passò al cinema, come direttore generale della Film d'Arte italiana, la nota emanazione della Pathé, che avrebbe dovuto rinnovare i fasti della Film d'Art francese. Qui fu notevole la sua politica produttiva, mirante ad attrarre al cinema i grandi attori teatrali: Garavaglia, Novelli, la Lepanto. Lavoratore infaticabile, produsse o diresse numerosissimi film, lanciò attori e attrici (Maria Jacobini), saccheggiò il meglio della letturatura europea. Ma più congeniale dovette apparirgli la Tespi Film — di cui fu uno dei fondatori nel 1915 — in cui il carattere "colto" e letterario era esplicito, confermato dalla presenza di personaggi come Vincenzo Morello, Luciano Zuccoli, Mario Corsi, Fausto Maria Martini. Arnaldo Frateili allora non era ancora un romanziere; lo sarebbe diventato più tardi. Anche quando Sacerdoti e Falena vengono allontanati, la nuova proprietà annuncia di aver chiamato a dirigere la Casa "tre scrittori": appunto Corsi, Monicelli e Fracchia.
Con la Bernini Film Falena pensava evidentemente di continuare il suo programma. E sarebbe interessante vedere il suo rapporto con Duilio Cambellotti, che era stato lo scenografo della Stabile romana fin dal 1905 e aveva disegnato le scene per la famosa edizione della *Nave* del 1906. Grande co-

Giuliano (Guido Graziosi) e Elena (Silvia Malinverni)

struttore di scene all'aperto, specie per spettacoli classici, Cambellotti doveva rivelarsi nella sua lunga attività un grande innovatore della scenografia italiana; al cinema il suo apporto fu limitato a pochi film e indubbiamente condizionato dal fatto che si trattava di film in costume. I film romani richiedono scalee e colonne, la biografia di San Francesco doveva avere come sfondo obbligato Assisi. Anche in *Giuliano l'Apostata* le scene non possono evitare colonne, scale e grate di stile classico, ma la decorazione delle pareti e le stoffe dei costumi sono di ispirazione personalissima. Si noti, ad esempio, il ricorrente motivo a linee ondulate (ricavato dai sarcofagi paleocristiani) sulle pareti, la stilizzazione del piccolo altare a muro contenente le immagini degli dei, ma soprattutto i disegni delle stoffe. E infine la incredibile decorazione della sala in cui Giuliano offre il banchetto di commiato ai suoi generali, dopo che Costanzo ha richiamato le legioni: che cosa rappresenta quel motivo a linee ondulate che interrompe la trabeazione nell'angolo? Un albero? Un tendaggio? Non resta che paragonarlo al manto dell'imperatrice Eusebia, vera ala di penne e di piume, pronta a spiccare il volo verso la morte.

Giuliano l'Apostata

Titoli di testa

Figurazione in quattro visioni di Ugo Falena
Poema vocale e strumentale di Luigi Mancinelli
Messa in scena dell'autore ***su disegni*** di Duilio Cambellotti
Bernini Film - Roma
Guido Graziosi - Giuliano; Ileana Leonidoff - Eusebia; Silvia Malinverni - Elena; Ignazio Mascalchi - Costanzo
Altri interpreti principali:
Marion May - Taiano; Rina Calabria - Isa; Milda Bernard - una galilea; Filippo Ricci - Atanasio; Claudio Caparelli - Oribasio
Operatore: Tullio Chiarini

Vittorio Martinelli *(Il Cinema muto italiano, 1919)* aggiunge i seguenti dati:

Interpreti: Vincenzo D'Amore, Pietro Pezzullo, Eduardo Scarpetta, Lorenzo Benini. ***Distribuzione:*** Cito-cinema. ***Visto di censura:*** 14598 dell'1.9.1919 - ***Prima visione:*** 15.5.1920 - ***Lunghezza:*** 2178 m.

La vocazione a ripetersi

Guido Barlozzetti

Chi ha dubbi sulla *ripetitività* dei convegni in questo caso può rassicurarsi. Per almeno due motivi. Anzitutto perché la *serie* di appuntamenti che imperversò nell'estate di due anni fa scopriva un tema, la serialità, che è diventato ormai una parola d'ordine e che, se non altro, ha proposto un terreno *nuovo* a un dibattito troppo spesso immobile e identico a se stesso. Poi perché proprio in questi giorni se ne cominciano a vedere i frutti — quelli editoriali — in attesa degli altri che — chissà? — dovrebbero maturare negli apparati responsabili della comunicazione audiovisiva in Italia.
Sotto la spinta di una mutazione televisiva che, tuttora, è il sintomo più appariscente della svolta radicale in atto negli assetti dell'industria culturale, il "Teleconfronto" di Chianciano (giugno 1983) stendeva sul lettino dell'analista un beniamino degli indici d'ascolto, il telefilm, sollevando, più o meno consapevolmente, la questione fondamentale della produzione seriale, per nulla specifica della tv e anzi trasversale rispetto ai singoli comparti della produzione culturale. Come avrebbero immediatamente dimostrato gli incontri di Napoli su "Narrativa e serialità" e di Urbino intorno a "La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione".
Proprio da quest'ultimo — prima edizione di un'appendice teorica della Mostra del nuovo cinema, responsabile dell'organizzazione insieme all'Università di Urbino e al Centro internazionale di semiotica e linguistica — arriva *L'immagine al plurale*, con un sottotitolo direttamente ripreso dal manifesto dell'incontro. E, in un *tele*-confronto che rinnova quelli diretti dei convegni, trova come interlocutore Alberto Abruzzese, che in *Ai confini della serialità* ha raccolto quello che lui e i discepoli dell'*école* hanno scritto sull'argomento.
In effetti, la lettura in contemporanea dei due volumi è assolutamente consigliabile, una lettura se si vuole *televisiva*, con un immaginario telecomando pronto a saltare da un *programma* all'altro per mettere insieme tutti i fili del discorso, e anche per valutare distanze, incertezze, nodi irrisolti che la dicono lunga sullo "stato delle idee" prima che delle "cose".
L'immagine al plurale si deve alle cure di Francesco Casetti, che tra l'altro ha appena finito di coordinare una ricerca per la Verifica programmi trasmessi dalla RAI sul telefilm americano in Italia *(Un'altra volta ancora / Strategie di comunicazione e forme di sapere del telefilm americano in Italia*, ERI, 1984). Presenta le relazioni introduttive al convegno urbinate, per poi uscire dall'urgenza dell'occasione e svolgere i temi più fecondi del dibattito in alcune relazioni partorite col necessario distacco. Le pertinenze e

le "scatole d'arnesi" sono varie, accostate secondo un principio che dovrebbe favorire una felice proliferazione delle une sulle altre e che, in effetti, introducono a un lavoro ancora tutto da inventare: per il quale, al tempo stesso, *scoprono* nuovi *oggetti* e costatano la scarsa utilità dell'attrezzatura disponibile. A farla da padrona è ovviamente la semiotica, ma non mancano campanelli d'allarme e prese di distanza.
Nell'introduzione Casetti tenta di disegnare una prima mappa del "territorio" esplorato provando la funzionalità di alcune chiavi (serialità, ripetizione, dilatazione...) ai più vari livelli della comunicazione e della testualità, tra i quali come *luoghi forti* si segnalano il cinema e la televisione (soprattutto questa che nell'organizzazione a palinsesto esprime la vocazione alla ripetizione: la capacità cioè di offrire in continuità e in un insieme strutturato una serie di prodotti omologhi, «cancellando le differenze, ma lasciandone nello stesso tempo traccia»). Quanto siano precarie le prospettive (quanto non tenga più un *sapere* totalizzante, da un lato, ma anche quanto, dall'altro, sia rischioso continuare a cercarle da osservatori necessariamente parziali) lo dice l'alternativa ipotizzata alla fine tra una serialità come sintomo dell'avvento di un sapere de-centrato ed erratico e uno scenario in cui i percorsi della ripetizione e della serialità potrebbero farsi, invece, via via più complessi, fino a consolidare *generi* specifici.

Un'occhiata ai "pezzi"

La copertina tocca a Umberto Eco, che abbozza una prima sommaria tipologia della ripetizione (dalla semplice *ripresa* alla *serie* al *dialogismo intertestuale)*, accompagnandola con la proposta di un'estetica delle forme seriali, raccolte in un continuum che dai testi che offrono *contratti di lettura* ingenui e immediati giunge a quelli capaci di modulare in un crescendo di complessità il rapporto tra ripetitività e variazione. Dichiaratamente empirico, l'*albero* della serialità ha, comunque, il merito di sbaragliare il campo da alcune rigidità concettuali e dal relativo moralismo (ad esempio la contrapposizione frontale tra serialità e originalità, oppure la serialità come connotato negativo della comunicazione di massa, di cinema e tv in particolare).
Del tutto d'accordo con Eco nel respingere la sottovalutazione culturale della serialità, Omar Calabrese rivendica la dignità estetica a pieno titolo dei *replicanti*. La sua analisi si diffonde sui rapporti che in una serie di testi si stabiliscono tra identità e ripetizione: dove quello che conta non è il *che cosa viene ripetuto* ma *l'ordine della ripetizione*. È questo il protagonista reale che si rivela attraverso un'essenziale storia del telefilm americano. E che fonda l'estetica relativa: la scandiscono l'evoluzione del rapporto tra tempo dell'episodio, tempo della serie e tempo raccontato, e la tendenza a restringere il numero delle variabili fissando un insieme sempre più ampio di invarianti che propizia una combinatoria via via più elevata e, quindi, una potenzialità *inesauribile* di storie sempre diverse e sempre uguali. Traguardo esemplare: *Dallas*.
Il telefilm, in conclusione, è il segnale più vistoso di un'*estetica neobarocca*, «un nuovo stile fondato sulla differenziazione organizzata, l'amore per il policentrismo e l'irregolarità regolata, il ritmo come comportamento este-

tico». Nessuno stupore, perché in un'epoca in cui «tutto è stato già detto e scritto», l'unica possibilità di sfuggire alla saturazione sta nel «cambiare le regole del gusto insieme a quelle della produzione (...) sarà la più minuscola variante quella che produrrà piacere del testo, o la forma della ripetizione esplicita di ciò che già si conosce».
Lo studio di Calabrese non esce dai confini degli insiemi testuali e, tuttavia, svolge una riflessione che lo porta "ai confini della semiotica", al punto in cui i meccanismi di funzionamento descritti mettono in gioco il funzionamento complessivo dell'industria culturale, i rapporti tra i suoi apparati, gli scarti e i riadeguamenti tra produzione e consumo...: un passo ancora e saremmo nei paraggi della sociologia delle comunicazioni di massa (tanto da meritare il plauso di Abruzzese nell'introduzione alla raccolta di materiali sulla serialità, a cui tra poco arriveremo).
D'altra parte, sul fatto che la tradizionale analisi testuale (quella che ha letto Propp o Levy-Strauss) faccia acqua da parecchie parti e che sia sempre più illusorio confrontarsi con testi isolati nella loro autonomia sono in molti a convenirne in *L'immagine al plurale.* Gianfranco Bettetini svolge, ad esempio, un «cauto elogio della ripetizione», accumulando una serie di discorsi (economici, psicologici, sociologici, linguistici...) che concordano tutti nell'interpretare la *ripetizione* come «una formula da cui, forse, nessuna pratica discorsiva e comunicativa può prescindere», ma che non deve affatto sorprendere «nel campo della nuova gestione dei mass-media, caratterizzata da un flusso sovrabbondante di immagini e di informazioni».
Ancora più esplicito il ricorso ad "altro" dal *testo* in Pierre Sorlin e Thomas Elsaesser. Per il primo, infatti, le "analisi dall'interno" dicono assai poco delle serie televisive e, comunque, non dicono l'essenziale: meglio guardare "fuori", nell'habitat, nel vissuto quotidiano che si organizza — prima dei linguaggi veri e propri — in *reti* di comunicazione (dall'abbigliamento all'arredamento, all'urbanistica...) che hanno la funzione di «costituire una base allargata per lo scambio sociale». Proprio come le serie, che delle reti hanno la monotonia rassicurante, pur complicandola con un tipo di consumo che, non soffermandosi sui *contenuti,* segue un andamento sinusoidale, fatto di variazioni d'intensità, di pause e di "contatti"... insomma, degli effetti di una sequenza per larga parte opaca alla narratologia tradizionale.
Lo stesso *buco* — non tanto *nero* da non poterlo osservare — rileva Elsaesser che, d'accordo sulla centralità attuale della serie, vi scorge il segno di «una costellazione completamente nuova»: cambia, infatti, la logica del discorso e i confini di un'unità testuale (una serie, un episodio, un film...) non coincidono più con quelli semiotici. Inutile allora restringersi alla roccaforte del Testo, quando questo è disperso nel flusso del palinsesto o, come nel caso di un film, è integrato e *ripetuto* in una rete sincronizzata di canali che ne articolano e moltiplicano la ricezione (il film che diventa un disco, un libro, un gadget, una maglietta...).
Detto, purtroppo rapidamente, che alcune analisi lavorano sul campo (quella di Seymour Chatman studia il rapporto tra *MASH* di Robert Altman e la serie televisiva corrispondente; Bruce Kawin si occupa dei *seguiti,* prendendo a campione *Il Padrino* e *Rocky;* Jacques Aumont — è un peccato accennarlo soltanto — "smonta" la serie di *Goldrake*); detto ancora degli smarrimenti e delle perplessità esibiti dalla semiotica, viene il dubbio che essi si acuiscano drammaticamente per una professionalità, come quella

della *critica*, non di rado rinchiusa nella gestione di un sapere normativo e rigido, non sempre capace di riadeguare i ruoli e tenere il passo con la complessità crescente e il ciclo via via più integrato della produzione di immaginario.
Una risposta viene da Giorgio Tinazzi che, riaffermando la funzione della *critica* in una relazione dal titolo assai significativo: *La copia originale / Serialità e invenzione,* ritiene che non si debba rinunciare a contemperare il momento della *descrizione* con quello della *valutatività:* per cui va bene prendere atto e tentare di spiegare la spinta alla serialità che raggiunge il culmine in quell'*arte della riproduzione* che è il cinema (e, quindi, ecco il *racconto* come asse di sviluppo centrale del linguaggio cinematografico, ecco i *generi*...), ma altrettanto doverosamente si deve porre l'accento — e *positivamente* — sul lavoro d'*autore* che aggredisce i generi e ne sposta le convenzioni ossificate.

Il testimonio impertinente

L'"elogio della critica" tentato da Tinazzi può servire da testimonio impertinente in questa staffetta sulla serialità, per passare a una posizione come quella di Abruzzese che non ha mai risparmiato attenzioni polemiche al "corpo separato" della critica, costantemente accusata di arroccarsi — in buona e numerosa compagnia, va detto — su quel fronte arretrato che da sempre impedisce che in Italia si sviluppino pratiche e saperi adeguati a un'industria culturale capace di produrre, di essere competitiva e di interagire con i livelli e la qualità dei consumi. Pratiche e saperi in cui la questione di fondo è quella della *serialità.* Qualche citazione non lascia dubbi sulle preoccupazioni di Abruzzese: «*Serialità* è definizione teorica dei processi che sono al cuore della comunicazione di massa». E ancora: «Per serialità s'intende l'estensione della standardizzazione industriale dall'organizzazione della fabbrica e della società all'organizzazione delle forme di comunicazione e rappresentazione».
Se non tutto fosse chiaro, giunge a proposito l'occasione per un viaggio *Ai confini della serialità.* Con un titolo che gioca su quello di una serie USA anni '50 *(Twiligh Zone,* divenuta famosa da noi come *Ai confini della realtà*) Abruzzese ha raccolto una *serie* di materiali che documentano il lavoro suo e di alcuni ricercatori — da Amato Lamberti a Achille Pisanti, da Marco Videtta a Gino Frezza — che, più o meno vicini a lui, si muovono all'interno di un'area comune per interessi e "cultura". I contributi si riferiscono alle occasioni più diverse, dalla partecipazione a convegni e seminari alla collaborazione con quotidiani e riviste specializzate: un'eterogeneità che a volte si fa ripetitiva e che non consente, d'altra parte, un indice organico e articolato. A fare da tessuto connettivo ci pensa, comunque, il curatore che in un'ampia *Introduzione alla serialità* riassume temi e problemi che carsicamente emergono e si disperdono tra gli interventi e gli articoli successivi.
Non è facile sintetizzare un pensiero che usa un linguaggio di per sé incline alla sintesi e all'astrazione (però, dietro al sociologo si annida anche un narratore di tutt'altro stampo: leggere per credere il recente esordio letterario di Abruzzese con *Anemia:* piacere non è solo rompere il giocattolo, ma anche allestire in piena complicità un marchingegno...). Né è qui il caso

di abbozzare un digest dell'introduzione. Ci limiteremo a ricordare l'attenzione che l'Autore ancora una volta richiama sullo scarto profondo che è stato consolidato in Italia da tutto lo sviluppo dell'industria culturale tra la *cultura di massa* e la *cultura dei media*, «tra la cultura dell'insieme di apparati nazionali che producono comunicazione e rappresentazione e ...l'insieme dei linguaggi sociali quotidianamente vissuti».
Questa frattura, anziché ricomporsi, si è ulteriormente allargata, perché l'esplosione del consumo televisivo ha lanciato le attitudini e i bisogni seriali del pubblico molto più avanti degli apparati (cinema e televisione prima di tutto), soffocati dal corporativismo e dal dirigismo politico. È questo lo scenario su cui deve collocarsi il dibattito sulla serialità e quindi sulla "fattibilità" del telefilm italiano (e, in questo caso, parlare dei *contenuti* è davvero l'ultima cosa da fare: piuttosto, occorre creare le condizioni tecniche e intellettuali per una produzione capace di interagire continuamente — e di farsene quindi risorsa — con i livelli seriali del consumo).
I bersagli polemici sono molti, alcuni, indirettamente, stanno anche tra le pagine di *L'immagine al plurale:* a parte (e insieme a) tutta una *cultura* politica ed economica, gli intellettuali (e la critica) incapaci di misurare la loro professionalità sulle trasformazioni imposte dalle tecnologie della comunicazione di massa; una sociologia ingenua che interpreta le forme di quella comunicazione come semplice rispecchiamento del *sociale* e non coglie il ruolo sostanziale del «*territorio* come realtà generatrice di modalità seriali nel vissuto quotidiano»: una "storia" di ritmi, percezioni, comportamenti... che fa tutt'uno con quella della *metropoli* e con le tecnologie della rappresentazione; l'analisi testuale che non sa infrangere l'orizzonte del *testo* e non vede nemmeno la centralità *produttiva* assunta — nella fase della serialità cinematografica e, ancora di più, televisiva — dal consumo, insomma dai ritmi, dalle identità e dalle intermittenze via via crescenti di un soggetto che non è la vittima della Fabbrica ma un elemento essenziale di quella dialettica tra ripetizione e innovazione che alimenta il divenire seriale; l'ideologia dell'*autore* che continua a coltivare i sogni dell'alternativa al mercato, quando il problema è quello di una creatività capace di lavorare *nella* (e non contro) la serialità. Ammesso che, conclude Abruzzese, sia ancora giusto parlare di serialità, visto che molti segni — dalla frammentazione del consumo televisivo alla tendenziale trasformazione del piccolo schermo in *video* per le *nuove tecnologie* elettroniche — prefigurano ormai lo scenario del *post* (seriale, in questo caso).
Ce n'è abbastanza, insomma, di che alimentare un dibattito. Resta da vedere se il confronto si avvierà, finalmente, su binari scevri da irrigidimenti pregiudiziali, da nominalismi schematici, da corporativismi disciplinari e se, soprattutto, sarà disponibile a provare e riprovare attrezzature teoriche nuove rispetto a territori sfuggenti, galassie in espansione (o in implosione?) come può essere un palinsesto tv e, ancor più, quello telematico.
Mi pare che un campo appena sondato si apra all'invenzione. Ma qualcosa deve cambiare in generale nei rapporti per larga parte bloccati che (non) corrono tra politica, professionalità, ricerca e apparati. È la condizione preliminare per promuovere uno sforzo di conoscenza programmato e multidisciplinare, in mancanza del quale provvederà la *cecità* o l'automatismo da indici d'ascolto degli apparati, o, ipotesi tutt'altro che peregrina per noi, la loro *assenza*. Che si moltiplichino, quindi, i viaggi ai confini della seria-

lità e che da qualcuno di essi si ritorni con qualche mappa: non tanto delle cartografie per tagli orizzontali, quanto, piuttosto, dei modelli capaci di *simulare* il divenire di un sistema. Senza soggetto e senza oggetto (per lo meno senza quello che tradizionalmente si è chiamato così).
Soprattutto è auspicabile che si esca da questa diatriba tra fanatici del futuro e vestali del passato, alimentata quasi sempre da una nozione ingenua e schematica della *temporalità* e della *storia* (compresa quella, tutta da scrivere, dell'immaginario di massa e del suo consumo). Nei due libri di cui abbiamo parlato molti interventi — da punti di vista a volte opposti — si richiamano a un nome che sembra essere un punto d'incrocio obbligato per tante questioni e che, come queste, continua ad attirare e a respingere. Parliamo di Walter Benjamin. Può essere un punto di partenza. Questo, sì, *non* seriale.

Alberto Abruzzese (a cura di), *Ai confini della serialità*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, in 8°, pp. 194, L. 20.000.

Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale / Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio Editore, 1984, in 8°, pp. 188, L. 18.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Paolo Madron (a cura di): *L'analisi del film*, Parma, Pratiche Editrice, 1984, in 8°, pp. 132, L. 12.000.

Superata la prima fase metziana, la semiologia ha attraversato un momento estremamente vitale e sfaccettato nella Francia degli anni Settanta. Mentre lo stesso Metz con il volume *Linguaggio e cinema* chiude criticamente il periodo più rigido e "normativo" delle proprie elaborazioni, aprendo nuove direzioni di ricerca, l'interesse degli studiosi si concentra sull'analisi testuale, ovvero passa da una originaria prospettiva di stretta dipendenza linguistica e interamente risolta nel problema di una definizione codicale del cinema, all'attenzione verso il film come complessa pratica significante (dimensione pragmatica del testo, produzione di senso, processi enunciativi, strategie comunicative, interazione tra sistemi simbolici, relazioni inter ed extra testuali, ricorso ad altri campi del sapere come, ad esempio, la psicanalisi).
Con questa antologia di saggi — scritti da Barthes, Bellour, Jost, Marie e dal collettivo dei «Cahiers du Cinéma» — Mandron ricompone criticamente i momenti più significativi del dibattito di quegli anni, contribuendo per altro a colmare alcuni vuoti nella nostra conoscenza dei fatti francesi, secondo quanto rileva Gian Piero Brunetta nella sua prefazione al libro.

Derrick De Kerkhove e Amilcare A. Iannucci: *MacLuhan e la metamorfosi dell'uomo*, Roma, Bulzoni, 1984, in 8°, pp. 264, L. 20.000.

Atti dell'omonimo convegno organizzato a Venezia nel novembre 1982 dal Centro accademico canadese in Italia. Sul tema del rapporto tra tecnologia e mutazione antropologica si confrontano studiosi di diverse discipline, italiani e stranieri, tra cui Renato Barilli, Carlo Sartori, Amleto Lorenzini, Claude Bissel, David Olson, Jean Baudrillard, John Godfrey, ecc.

Leonard Quart, Albert Auster: *American Film and Society since 1945*, London, MacMillan Publishers Ltd., 1984, in 8°, ill., pp. 156, £ 4,95.

Ulteriore puntualizzazione sul cinema USA visto come specchio delle tendenze politiche e sociali del momento. Così l'ottimismo americano degli anni Cinquanta si palesa in *Singin' in the Rain*, e *Rocky* rappresenta la morale del self-made-man anni Settanta che riscatta le proprie origini con il sacrificio. Dai molti film presi in esame scaturisce l'immaginario di un'America apparentemente insofferente delle tradizioni, ma in realtà fedele al mito di nazione "integra" capace di trasformare in cultura tutto ciò che produce. Non a caso gli autori citano *Easy Rider* come un film in questo senso emblematico. Nato infatti come portatore di "controcultura", è diventato ben presto "cultura".

Augusto M. Torres (a cura di): *Cine Español 1896 - 1983*, Editora Nacional, 1984, in 8°, ill., pp. 432, 1.500 pesetas.

Lexicon della produzione spagnola redatto con brevi note critico-informative per ogni singolo film. In appendice un indice dei registi con relative filmografie.

Giovanna Grignaffini (a cura di): *La pelle e l'anima*, Firenze, La Casa Usher, 1984, in 8°, pp. 250, L. 25.000.

Nouvelle Vague: passaggio obbligato di ogni riflessione teorica sul cinema, emblema di una generazione di registi e critici, ora anche nostalgia di una trasgressione impossibile, di una *way of life* impraticabile. Una domanda sembra rimanere ancora senza risposta: fu vera scuola? Riuscirono, in altre parole, i vari Godard, Truffaut, Romher, Chabrol, Astruc, Rivette, ad articolare un movimento? La questione è tutt'altro che futile e peregrina: dalla risposta al quesito discende lo svolgimento e la comprensione del cinema, non solo francese, degli ultimi vent'anni.
Alle analisi e ai sezionamenti sin qui tentati si aggiunge ora, con l'intenzione non di sintetizzarli ma di porre nuovamente la questione in altri termini, l'antologia curata da Giovanna Grignaffini. Un florilegio di saggi critici, pubblicati sui «Cahiers du cinéma», vera palestra d'ardimento teorico, fra il 1944 e il 1963. La scelta dei brani, com'è ovvio, ruota attorno a un criterio selettivo che sostanzia un'ipotesi: l'unità della Nouvelle Vague va ricercata «in un retroterra comune fatto di idee di cinema e per il cinema: quel retroterra che questa raccolta di materiali — scrive la Grignaffini nel suo saggio/introduzione — si propone di portare in superficie, per poter valutare la sua capacità o meno di funzionare da "operatore attivo" nei confronti del cinema della Nouvelle Vague».
Il principio fu Bazin. Non si poteva che partire da lì. Ma quali significati assunse la sua riflessione sul cinema? Quali influenze ebbe sulla *politique des auteurs?* In che rapporto stanno i realismi baziniani (psicologico, tecnico, estetico) e le provocazioni dei giovani critici che, mentre dichiaravano guerra al cinema francese loro contemporaneo, segnalavano come esempio da seguire, come registi da amare incondizionatamente, i vari Hitchcock, Ray, Aldrich e soprattutto Hawks? Una contraddizione so-

lo apparente o una frattura insanabile fra il maestro Bazin e i suoi allievi?
La querelle, nell'analisi che la Grignaffini premette all'antologia, si iscrive in una dialettica fra cinema europeo e americano che gli autori-critici della Nouvelle Vague posero a fondamento delle loro scoperte/intuizioni. Se dunque il cinema europeo rappresentava la "sperimentazione e il disequilibrio", prefigurando «l'idea di un cinema che sposta in avanti l'assetto dell'istituzione aprendole la possibilità di un nuovo "dicibile" (i percorsi i processi della vita interiore)», il cinema americano fonda la sua efficacia narrativa e di rappresentazione, (o meglio di ri-presentazione della realtà, concetto tutto baziniano), sui termini di "equilibrio ed efficacia", caratteri chiave del classicismo. «Contrapposizione fra "ancien e nouveau?"» si chiede la Grignaffini. «In realtà la contrapposizione risulta più sfumata di quanto possa a prima vista sembrare» risponde immediatamente la curatrice, «sia per le continue specificazioni a cui i termini di classico e moderno sono continuamente sottoposti, sia per i rapporti che essi finiscono per intrattenere con la nozione (baziniana), ancora una volta, di realismo».
Questo ovviamente è solo un aspetto, fra quelli presi in considerazione dalla Grignaffini e dai saggi contenuti nel libro. L'abbiamo scelto per la sua marginalità, quasi a voler adottare noi stessi uno "stile Nouvelle Vague", ma anche per la sua feconda contraddittorietà, che ne fa una spia rivelatrice di quell'idea di cinema su cui Romher, Rivette, Godard, Truffaut, ecc., hanno edificato la loro costruzione teorica, trasformandola lentamente ma inesorabilmente in pratica cinematografica.
La pelle e l'anima, titolo quanto mai suggestivo e programmatico, è quindi un'intelligente incursione in un territorio che, sebbene più volte esplorato, si mostra ancora fecondo di spunti riflessivi, qualcosa che il cinema sta dimenticando, lanciato a sasso sul terreno scivoloso della forma-spettacolo fine a se stessa; un ripiegamento che la Nouvelle Vague additava, già allora, come pericoloso e controproducente, ma in quel tempo si trattava d'amore e non sappiamo ancora quanto. *(paolo butturini)*

Rik Otten: *Le cinéma au Zaïre, au Rwanda et au Burundi,* Bruxelles, Editions Ocic/L'Harmattan, 1984, in 8°, ill., pp. 122, s.i.p.

Quinto quaderno della "Collection Cinémedia", progettata dall'Organisation catholique internationale du cinéma et de l'audiovisuel con lo scopo di contribuire alla conoscenza delle cinematografie del Terzo Mondo. I quaderni, corredati di ampio materiale informativo, seguono un'impostazione monografica ripercorrendo i singoli capitoli nazionali della geografia mondiale del sottosviluppo.

Franca Faldini e Goffredo Fofi: *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti,* Milano, Mondadori, 1984, in 8°, ill., pp. 762, L. 30.000.

Fra testimonianze, curiosità, chiacchiere e interviste prosegue *L'avventurosa storia del cinema italiano* (1935-1969) che, toccando la cronaca degli ultimi anni, giunge con questo volume al suo provvisorio compimento.

Paolo Vecchi (a cura di): *Il Tempo sospeso - Cinema Ungherese 80,* Comuni di Modena e Reggio Emilia, 1984, in 8°, ill., pp. 86, s.i.p.

Svoltasi nel novembre 1984, la rassegna sul cinema ungherese degli anni Ottanta — continuazione ideale della retrospettiva pesarese dell'82 — ha inteso seguire l'evoluzione di temi e contraddizioni tipici del cinema magiaro attraverso i film di autori più o meno noti al pubblico occidentale (András, Bacsó, Bódy, Erdöss, Gothár, ecc.), dedicando anche un omaggio a Zoltán Huszárik e una personale a István Szabó. Il catalogo, oltre a una introduzione di Sandro Zambetti che fa il punto sullo stato attuale

del cinema ungherese, offre accurate schede critico-informative dei film presentati, un saggio di Sauro Borelli su Szabó, un profilo di Huszárik e un'intervista al regista curate rispettivamente da Nagy e Zsugán.

Annamaria Percavassi, Stella Rasman (a cura di): *A proposito dei generi*, Trieste, edito a cura della Provincia di Trieste, 1984, in 8°, pp. 210, s.i.p.

Relazioni e materiali di documentazione del corso di storia del cinema per insegnanti tenuto a Trieste nel 1983 e dedicato ai generi del cinema americano. A un'introduzione di carattere generale curata da Giorgio Tinazzi seguono interventi di Cremonini, La Polla, Campari, Kezich, Lippi.

Alfredo Baldi, Claudio Camerini, Marco Zambelli (a cura di): *La storia nel cinema. Film italiani dal 1905 al 1980*, Comune di Reggio Emilia, 1984, in 8°, ill., pp. 54, s.i.p.

Catalogo della rassegna svoltasi a Reggio Emilia nel mese di novembre 1984 contemporaneamente al convegno internazionale "Cinema e storiografia in Europa". L'introduzione di Alfredo Baldi sottolinea le molteplici articolazioni del rapporto cinema/storia e la difficoltà di delineare i contorni di un genere cinematografico che, oltre a inglobare prodotti filmici di specie diverse, appare particolarmente soggetto alle contaminazioni.

Teresio Spalla: *Western '60*, Roma, A.N.C.CI., 1984, in 8°, ill., pp. 144, L. 10.000.

Con questo volume l'Associazione nazionale circoli cinematografici italiani inaugura, sotto la direzione di Enzo Natta, la collana editoriale "Studi e ricerche", destinata ad approfondire aspetti e figure del cinema contemporaneo (è già annunciata l'uscita di un volumetto sulla Nouvelle Vague).
Rielaborando la sua tesi di laurea, Spalla esplora il panorama del western statunitense nel periodo delle sue trasformazioni strutturali, ovvero dalla fine degli anni '50 agli anni '60 inoltrati, che si apre con *Il temerario* (1952) e *Sentieri selvaggi* (1956), anticipatori di una logica che avrà maturazione negli anni successivi, e si chiude con *I professionisti* (1966), atipico e dichiarato ribaltamento dello schema narrativo di tanto cinema avventuroso. In mezzo, le horse-opera di John Ford (Spalla gli dedica due capitoli per il periodo dal '57 al '66), di Hawks, Mann, Huston, Peckinpah, Hellman, Boetticher, Dmytryk, Hathaway, quelli con Paul Newman, quelli di serie B; così come capitoli autonomi inquadrano film particolarmente significativi nell'ambito più generale di quegli anni: *Gli inesorabili* (1961), *L'occhio caldo del cielo* (1961), *Gli spostati* (1961), *Solo sotto le stelle* (1962), oltre a quelli già ricordati.
La trattazione è fitta di nomi, date, titoli, luoghi, personaggi, corredata da trame estese e dettagliate e da numerosi riferimenti bibliografici (semmai, tra questi ultimi vengono tralasciati gli studi di provenienza francese: André Bazin, tanto per fare un nome).
Ma il libro non si esaurisce nella diligente esposizione di un'informazione di prima mano: l'autore infatti si addentra decisamente all'interno dell'universo western con una insistita attenzione all'ideologia di cui si fanno veicolo i film, i registi, gli sceneggiatori, gli attori. Da questo punto di vista Spalla appare più intransigente verso quella che definisce la "nuova destra" hollywoodiana (Milius, Eastwood, Rydell, Winner, con una stoccatina anche al nostro Leone) che non verso i rimpianti nostalgici degli ormai attempati Wayne, Fonda e Stewart. Nella convinzione, forse non del tutto infondata, che bisogna guardarsi più dal cinema di Reagan che da quello di Nixon.
(claudio camerini)

Paolo Belluso, Flavio Merkel: *Rock-Film - In 450 film, trent'anni di cinema e rock,* Milano, Gammalibri, 1984, in 8°, pp. 266, L. 20.000.

Da *Help* a *Summer Lovers,* manuale di rock-film "veri" o "presunti", dal momento che è sufficiente l'inserimento nella colonna sonora di almeno un motivo di un compositore rock per definirli tali. Per ogni film oltre al regista e agli interpreti vengono forniti nazionalità, anno di produzione, titolo originale, lunghezza ed esaurienti dati sui brani musicali.

Ronald Bergan: *Glamorous Musicals - Fifty Years of Hollywood's Ultimate Fantasy,* London, Octopus Books, 1984, in 8°, ill., pp. 160, £ 9.95.

Storia del musical rivisitato in tutte le sue forme, dal filone europeo a quello dell'epoca d'oro di Ginger Rogers, Fred Astaire, Gene Kelly, dai film acquatici di Ester Williams alle recenti rivisitazioni del genere operate da *La febbre del sabato sera* e *Flashdance.*

Richard Traubner: *Operetta: A Theatrical History,* London, Victor Gollancz LTD, 1984, in 8°, ill., pp. 462, $ 12.95.

Fausto Galosi e Fabrizio Grosoli (a cura di): *Epidemie dell'immaginario. Tendenze del cinema fantastico,* Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1984, in 8°, ill., pp. 56, L. 12.000.

"Epidemie dell'immaginario" è il titolo di una rassegna sul cinema fantastico che gioca molto suggestivamente sull'associazione semantica tra un'idea (il cinema fantastico come peste) e il luogo dove questa idea si racconta (il Lazzaretto di Ancona che ha ospitato la rassegna nella scorsa estate). Più che un catalogo il volume è una raccolta di saggi in parte scritti per l'occasione — da Enrico Ghezzi, Enrico Magrelli e Mario Sesti — in parte tradotti da riviste straniere — quelli di Andrevon, Strick e Tesson. Da diverse angolazioni, teoriche, storiche e critiche, vi si offrono gli spunti per una riflessione sulla morfologia del genere con l'attenzione rivolta soprattutto alle implicazioni strutturali che l'introduzione della tecnica elettronica ha comportato nell'evoluzione-rivoluzione delle tipologie e dei meccanismi classici del fantastico.

Alberto Achilli (a cura di): *Dimensione Diva. Il mestiere dell'attrice,* Comune di Ravenna, 1984, in 16°, ill., pp. 84, s.i.p.

Un omaggio di Piera Detassis a Lillian Gish introduce il catalogo dell'omonima rassegna che, attraverso una serie di interventi dovuti a F. Colombo, D. Baroncelli, D. Ferrario, F. La Polla e P. Pintus, si propone di delineare il panorama dei modelli e delle strutture divistiche nel cinema americano odierno.

Alvise Sapori: *Star* (presentazione di Simona Argentieri e introduzione di Orazio Gavioli), Venezia, Marsilio Editori, 1984, ill., pp. 204, L. 38.000.

Nell'estate del 1983 Alvise Sapori pubblicò su «la Repubblica» una serie di articoli sul cinema hollywoodiano degli anni Trenta che, elaborati e ricomposti nella struttura di un testo, costituiscono il nucleo di *Star.*
Il libro conserva la grazia di una raccolta di elzeviri, cui si unisce la suggestione di un ricco album fotografico, a scandire iconograficamente i percorsi di un viaggio attraverso gli specchi deformanti della "fabbrica dei sogni", intrapreso con l'aria di chi, pur avendo scoperto le chiavi del labirinto magico, non ha perso il piacere di perdervisi. E questo perché raccontare i favolosi anni Trenta con le immagini dei loro

massimi simboli, i divi, non significa soltanto sezionare un'epoca storica del cinema e della società americana, o ripercorrere con la memoria un immaginario che tanto fortemente ha segnato i miti atlantici della cultura europea, ma trovarsi di fronte, esibita, la fascinazione del cinema tout court: il divertimento, la favola, il sogno, l'oblio del reale. La favola americana degli anni Trenta rappresenta esemplarmente il cinema come luogo di regressione totale, tanto più puro quanto più evidentemente illusorio, tanto più consolatorio quanto più eccessivo e maniacale.
Felicemente attratto da questa sfolgorante esaltazione del falso, Sapori non può che smontare con ironia i meccanismi perversi dello spettacolo, giocando sul doppio versante dell'inconscio collettivo e dell'inconscio individuale. Se il feticcio divistico colpisce le tensioni primarie dell'individuo, imponendo modelli di proiezione erotica, ogni piega del vestito luccicante della star simboleggia d'altra parte un frammento del sogno di potenza americano. Durante la Depressione e il New Deal, Hollywood è la "Gran Madre dispensatrice di sogni", una sorta di inconscio collettivo della nazione, universo sublimato e deliziosamente irreale in cui si scaricano i sensi di colpa e si proiettano i desideri repressi di un'intera generazione. Le favole hollywoodiane, tanto realisticamente improbabili, inneggiano al grande ottimismo americano, sono il prodotto della politica rooseveltiana, con il suo appello trionfalistico alla fiducia nelle sane energie nazionali. Costrette entro le rigide norme della morale puritana, queste favole non possono svolgere che una funzione edificante e consolatoria riproponendo invariabilmente, come dice Sapori, lo schema della storia di Cenerentola. L'elementarità delle strutture narrative è in rapporto alla favolistica popolare, la stereotipia dei personaggi rispecchia gli archetipi onirici.
L'autore avanza lievemente le sue interpretazioni psicanalitiche attraverso una scrittura sempre ammiccante, privata di ogni pesantezza esplicativa, in cui il sorriso si mescola all'ironia nella descrizione delle stravaganti frivolezze delle star, luminosi oggetti del desiderio sottoposti a una continua scissione nevrotica tra la personalità e l'immagine pubblica. Se dunque un retroterra violento e sessuofobico produce il corpo divistico e le forme del suo culto, da questo sistema di forze si origina, più che mai seducente, la straordinaria capacità con cui soggettisti, interpreti e registi riempirono di sottili eccentricità le loro confezioni, sovvenendo in tal modo alla ripetitività e alla stretta ortodossia dei modelli. Le proibizioni del Codice Hays, che Sapori definisce "eccitanti", fornirono uno stimolo ulteriore alla fantasia trasgressiva degli autori costretti a ripiegare nelle metafore più sofisticate. Il fascino ancora intatto della Screwball Comedy sta appunto in questa capacità di alludere continuamente alla trasgressione senza rappresentarla, aggirando con eleganza, in un gioco sottile di astratte stilizzazioni, i vincoli autocensori del tipico puritanesimo hollywoodiano.
(stefania parigi)

Paolo Cerchi Usai e Livio Iacob (a cura di): *Thomas H. Ince. Il profeta del western*, Genova, Griffithiana, n. 18-21, ottobre 1984, in 8°, ill., pp. 238, L. 6.000.

Dopo Linder e Sennet, "Le giornate del cinema muto", che hanno avuto luogo a Pordenone nell'ottobre 1984, scelgono, per la loro terza edizione, un altro "mostro sacro" della storia del cinema: Thomas H. Ince, figura poliedrica di attore, regista e produttore che con il proprio originale metodo di lavoro ha prefigurato lo studio-system. Questo fascicolo monografico traccia il disegno della sua fortuna critica, con un ricco repertorio di dati, testimonianze e filmografie. Contemporaneamente si offre come prezioso strumento di lavoro e stimolo per l'approfondimento di un autore ancora assai poco studiato. Il genio di Ince, avvolto nella magia delle prime avventure cinematografiche e sovente oscurato da quello di Griffith, è stato oggetto, infatti, più di mitici riconoscimenti che di adeguati studi analitici.

Andrea Garibaldi, Guido Giusti, Roberto Giannarelli (a cura di): *Qui comincia l'av-*

ventura del signor... - Dall'anonimato al successo: 23 protagonisti del cinema italiano raccontano, Firenze, La Casa Usher, 1984, in 8°, ill., pp. 280, L. 20.000.

Antonio Maraldi (a cura di): *Il cinema di Sergio Citti,* Cesena, Centro Cinema città di Cesena / Quaderno n. 8, in 8°, pp. 32, s.i.p.

Angelo Migliarini: *Marco Ferreri - La distruzione dell'uomo storico,* Pisa, ETS, in 8°, ill., pp. 202, L. 12.500.

Analisi storico-critica degli ultimi film di Ferreri, con particolare attenzione a *Ciao Maschio,* di cui in appendice è pubblicato il soggetto originale.

Alain Bergala (a cura di): *Roberto Rossellini, le cinéma révélé,* Collana «Cahiers du Cinéma», Paris, Editions de l'Etoile, 1984, in 8°, ill., pp. 190, F. 98.

Preceduto da un saggio introduttivo del curatore, questo collage di testi rosselliniani (quasi tutti apparsi su riviste francesi e principalmente sui «Cahiers du Cinéma») è la ricostruzione del dialogo appassionato che la giovane critica francese, riunita intorno ad André Bazin, cercò di instaurare con il più amato regista italiano, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta. Definito da Bergala l'inventore del cinema moderno, il Rossellini post-neorealista, assai poco apprezzato dalla nostra critica, divenne oggetto di culto della cinefilia francese, uno dei miti della Nouvelle Vague nascente.

John Griggs: *Gregory Peck,* Roma, Gremese Editore, 1984, in 8°, ill., pp. 160, L. 30.000.

Stephen Harvey: *Joan Crawford,* Milano, Milano Libri, 1984, in 8°, ill., pp. 158, L. 8.000.

Matilde Hochkofler: *Anna Magnani,* Roma, Gremese Editore, 1984, in 8°, ill., pp. 152, L. 30.000.

Lawrence J. Quirk: *The Films of Gloria Swanson,* Secaucus (New Jersey), The Citadel Press, 1984, in 8°, ill., pp. 256, $ 19.95.

Wim Wenders, Sam Shepard: *Paris, Texas,* Berlin, Road Movies/Greno, 1984, in 8°, ill., pp. 510, DM 24.00.

Trascrizione alla moviola dell'ultimo film di Wim Wenders sapientemente curata da Chris Sievernich in tre lingue: tedesco, inglese, francese. Il libro è arricchito dalle immagini del film, riprodotte interamente a colori, che ne ripercorrono la storia sequenza per sequenza.

Woody Allen: *Io e Annie,* Milano, Feltrinelli, 1984, in 16°, ill., pp. 116, L. 7.000.

Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario universale del cinema. I. I film,* Roma, Editori Riuniti, 1984, in 8°, pp. 1182, L. 50.000.

Anna Brady: *Union List of Film Periodicals*, Westport - London, Geenwood Press, 1984, in 8°, pp. 316, £ 34,95.

Indice di oltre mille riviste di cinema pubblicate in tutto il mondo, corredato da notizie sulla periodicità, cambiamenti di titolo, numeri mancanti e segnalazioni sulla reperibilità delle riviste stesse nelle più importanti biblioteche degli Stati Uniti.

Giorgio De Vincenti: *«Cahiers du Cinéma». Indici ragionati 1951-1969*, Venezia, Marsilio Editori, 1984, in 8°, pp. 430, L. 50.000.

Ricostruzione bibliografica dell'attività critico-culturale svolta dalla prestigiosa rivista cinematografica francese nei venti anni più densi della sua storia: dall'iniziale fenomenologia baziniana alla Nouvelle Vague, con la connessa *politique des auteurs*, fino alla militanza ideologica del Sessantotto. Condotto con rigoroso scrupolo scientifico, il lavoro di De Vincenti giunge a coronamento di una lunga ricerca, conclusione ideale del volume *Il cinema e i film. I. «Cahiers du Cinéma» 1951-1969*, pubblicato nell'80 dallo stesso autore. Precisione e facilità di consultazione sono i requisiti essenziali di questa schedatura di articoli, saggi e recensioni, arricchita da note critico-esplicative.

Stan Hayward: *Computers for Animation*, London & Boston, Focal Press, 1984, in 8°, ill., pp. 142, s.i.p.

Guida alla grafica computerizzata — dall'apprendimento di tecniche e concetti base alla creazione di immagini in movimento — arricchita da un glossario dei termini usati per indicare le diverse fasi dell'animazione al computer.

Il film a soggetto, a cura della Federazione italiana dei cineclub/Cineclub Venezia, 1984, in 16°, pp. 44, s.i.p.

Catalogo della rassegna di Mirano sul cinema e i videomedia non professionali.

Renzo Renzi (a cura di): *Stelle di carta - Fotografie di Chiara Samugheo*, Roma, Edizioni Oberon, 1984, in 8°, ill., pp. 130, L. 35.000.

Immagini del divismo femminile dagli anni Cinquanta a oggi, tratte dall'archivio della nota fotografa e commentate da interviste e brevi saggi di giornalisti, psicologi, sociologi e studiosi delle comunicazioni.

Claudio Meldolesi: *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni Editore, 1984, in 8°, pp. 558, L. 26.000.

Fra il '39 e il '55 si formò una nuova generazione di registi destinati a rinnovare la tradizione teatrale italiana: Gassman, Squarzina, Strehler, De Bosio, Grassi e altri. Il libro è la storia della loro formazione culturale e tecnica, illuminata da una guida storico-critica ai fermenti che la maturarono. Una parte a sé stante è dedicata a quei maestri che, pur lavorando nello stesso periodo, si distanziano dai "nuovi" registi per età e tradizioni culturali: Visconti, Costa, De Filippo.

Claudio Bittau: *Il manuale di videoregistrazione*, Roma, Casa Editrice Anthropos, 1984, in 8°, ill., pp. 188, L. 15.000.

in libreria:

Filmlexicon degli Autori e delle Opere

Nove volumi, L. 321.000 (IVA inclusa)

* * *

Il cinema muto italiano

a cura di Vittorio Martinelli

sono usciti:

I film del dopoguerra/1919
pp. 311 L. 10.000

I film del dopoguerra/1920
pp. 421 L. 16.000

I film degli anni venti/1921-1922
pp. 560 L. 20.000

I film degli anni venti/1923-1931
pp. 432 L. 20.000

Centro Sperimentale di Cinematografia
Via Tuscolana 1524, 00173 Roma - Tel. 7490046

Il *Porto* delle polemiche

L'articolo "Porto" ovvero gli infortuni della filologia, *di Guido Cincotti, pubblicato nel fascicolo 2/1984 di «Bianco e Nero», ha prodotto uno scambio di lettere tra la studiosa americana Elaine Mancini e lo stesso Cincotti. Col consenso degli autori, pubblichiamo le due lettere, ritenendo che esse possano offrire elementi di interesse per i lettori e in particolare per gli studiosi del cinema italiano.*

Caro Cincotti,
vorrei, anzi devo rispondere al suo attacco (pubblicato in «Bianco e Nero», XLV, n. 2, aprile-giugno 1984) nei riguardi del mio articolo sul film *Porto* prodotto dalla Capitani Film e distribuito nel 1935. La sua risposta, benché condiscendente e di inopinata violenza, ha il merito di sollevare alcuni importanti problemi e di indicare le tendenze più dannose negli studi sul cinema italiano durante il fascismo.
Ho iniziato il mio saggio su *Porto* (edito in «Immagine», II, n. 3, fascicolo quinto, marzo-giugno 1983) affermando che *Porto* ha un'interessante storia alle spalle. Si potrebbe dire altrettanto a proposito di quel che è accaduto al mio articolo, e che è bene riassumere. Quel contributo era il risultato di una ricerca — condotta per alcuni anni negli Stati Uniti e in Italia — per la mia tesi di dottorato sulle vicende del cinema italiano sotto il regime fascista. *Porto* mi è sembrato (e mi sembra ancora) un film notevole — e non, come lei dice, un melodramma di scarso valore — e ho ritenuto opportuno mettere gli altri a parte della scoperta. Una traduzione del saggio è apparsa sull'*Oxford Art Journal* (III, n. 2, ottobre 1980) suscitando molto interesse.
La prima questione che avevo tentato di affrontare riguardava, in effetti, il taglio convenzionale con cui l'intero argomento era stato trattato. A forza di discorsi sulla mistificazione e sull'ideologia, il consenso e la fascistizzazione dell'industria, la critica italiana degli ultimi dieci anni ha adoperato strumenti di analisi sempre più prevedibili privilegiando gli argomenti e gli esempi sui quali tutti sembravano essere "d'accordo". Lei stesso dice che nessuno storico del cinema italiano — da Pasinetti a Paolella, da Lizzani al più recente Brunetta — fa menzione di *Porto*, che nessuna manifestazione o rassegna televisiva lo ha mai presentato e che i cataloghi della Mostra del nuovo cinema di Pesaro lo hanno ignorato. Questo è il punto. Un determinato gruppo di film è stato ripetutamente studiato, citato e spesso "rivisitato" dagli studiosi italiani che hanno evidentemente preferito occuparsi sempre delle stesse pellicole. Tutti gli scritti di rilievo sull'industria del cinema italiano — non importa da chi fossero realizzati — vedono comparire sempre gli stessi titoli nonostante il fatto che la proliferazione delle emittenti private in Italia abbia consentito la ricomparsa e la diffusione di molti altri film degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta. Ma nessuno di questi film compare nelle trattazioni relative al periodo, anzi è tenuto escluso dal repertorio che l'opinione corrente ha codificato.
La mia tesi (che sta per essere pubblicata negli Stati Uniti) evita deliberatamente ogni selezione a priori, e si sforza di tenere conto di tutti i film conservati che sono riuscita a vedere: l'ottanta per cento circa del totale. Inoltre, a parte poche eccezioni, gli studiosi stranieri non sono mai stati invitati né incoraggiati a partecipare attivamente all'esame del cinema italiano durante il periodo fascista (mi rifiuto di chiamarlo "cinema fascista" poiché la maggior parte delle strutture di produzione, delle strategie di mercato e dei prodotti di quel *periodo nero* è assai simile, se non identica, alle strutture, alle strategie e ai prodotti successivi alla guerra, in Italia e altrove. Ciò vuol forse dire che *tutto* il cinema commerciale è fascista?). La riluttanza a coo-

perare allo scambio internazionale di idee e di documentazione è ovvia. La mia "scoperta", per così dire, di *Porto* si prefiggeva di rompere quel muro di presuntuoso tradizionalismo; ma non è riuscita, come dimostra il seguito del racconto, che a radicalizzare il problema. Un giorno o l'altro, alla distanza, anche una conseguenza del genere potrà abbattere i confini della territorialità scientifica.

Durante un periodo di insegnamento all'Università di Bologna, effettuato grazie a una borsa di studio Fulbright nell'anno accademico 1982-1983, ho inviato il manoscritto su *Porto* alla redazione di «Immagine», una piccola rivista per la quale ho grande stima. Nessuno mi ha mai risposto. Alcuni mesi dopo ho incontrato uno dei responsabili di questo periodico a Bologna, in occasione della rassegna "L'immagine elettronica", e gli ho chiesto che ne era stato del mio saggio. Costui mi rispose con aria enigmatica, puntando il dito al cielo e dicendo: «Ah, lei non ha trovato la chiave». Alla mia richiesta riguardante il tipo di chiave a cui si stava riferendo viene opposta, semplicemente, una replica dell'indovinello.

Mi sarei aspettata, a questo punto, di vedermi rispedito il manoscritto, ma da allora nessuno si è messo in contatto con me fino a quando l'articolo è apparso su «Immagine». Non sapevo che il saggio sarebbe stato pubblicato (un anno dopo), nessuno mi ha consultato per sottopormi la traduzione né — strano a dirsi — il numero della rivista in cui l'articolo compare mi è mai stato inviato nonostante io riceva regolarmente questa rivista che leggo sempre con estrema attenzione. Così non ne ho più saputo nulla, finché un amico mi ha inviato un giorno un ritaglio di giornale riguardante il saggio. Neppure lei, Cincotti, mi ha mai informato del fatto che era sua intenzione pubblicare un attacco contro il mio articolo. Forse questa non è una pratica comune in Italia, dove la comunità dei lettori è più ristretta e tutti si conoscono; ma, oltre l'Atlantico, un fatto del genere appare semplicemente una mancanza di protocollo. Né lei né nessun altro nella redazione di «Bianco e Nero» si è preso cura di darmi notizia del suo attacco; sono venuta a conoscenza dei fatti solo allorché un altro amico mi ha inviato copia della sua risposta. Sfortunatamente, la *fabbrica del consenso* funziona ancora: il mio articolo è apparso su una rivista di recente nascita, piccola e ancora poco conosciuta; il suo è stato pubblicato su uno dei più antichi e prestigiosi periodici di cinema, cui arride l'attenzione di un pubblico internazionale. È una questione di pesi e misure? Così sembra.

No, non sapevo che la Cineteca nazionale possiede una copia di *Porto*, ma lei stesso dimostra che la mia non è stata una grossa svista. La copia della Cineteca nazionale non era stata ristampata o resa consultabile allo studioso; inoltre, come lei stesso ammette, coloro che avrebbero dovuto preoccuparsi di ricavarne una copia positiva non avevano mai pensato a farlo. E allora, qual è il problema? Avrei forse dovuto fare una comparazione tra una copia positiva (la quale, per inciso, si trova alla Library of Congress nel formato di 35 millimetri, non di 16 come lei scrive) e un negativo non visionabile? Ho scritto che non *sembrava* che esistesse alcuna copia del film in Italia, il che è una supposizione plausibile visto che nessuno studioso italiano ha mai scritto nulla su di esso e che nessuna delle persone da me consultate mostrava di sapere alcunché intorno alla sua esistenza. Lei non ha mai fatto cenno a tutto ciò, anche per ciò che riguarda gli altri negativi in possesso della Cineteca nazionale, consultando la lista dei film da visionare che le ho sottoposto a Roma nel 1979.

Lei sostiene che la mia ipotesi sul cambiamento del titolo del film per le copie distribuite negli Stati Uniti non convince. Forse non convince. Era solo un'ipotesi. Non ho mai affermato che quel cambio di titolo fosse un fatto isolato; sono consapevole quanto lei delle frequenti modifiche ai titoli nella distribuzione internazionale, allora come oggi. Ma non posso accettare, comunque, la sua affermazione secondo cui «quel titolo *[Il delitto di Mastrovanni]* sia stato scelto perché più suggestivo e appetibile per il pubblico d'immigrati, di cuore semplice e di gusto poco raffinato, cui il film era soprattutto destinato in America».

Quanta condiscendenza! Vivo in un paese costruito dagli immigrati, e non sopporto una dichiarazione che così tanto sa di elitismo culturale. Il cinema è sempre stato

una forma di arte popolare; ma "popolare" non significa necessariamente "minimo comun denominatore", "sottosviluppo culturale" o "analfabetismo visivo", come la sua affermazione sottintende. Anche lei divide l'Italia in segmenti culturali distinti: «...il nuovo titolo possa essere stato utilizzato [...] nel circuito della provincia meridionale, a beneficio di un pubblico culturalmente omologo di quello dei nostri emigrati», cioè «di cuore semplice e di gusto poco raffinato». Non riesco ad accettare un simile segregazionismo elitista; ma lascio che questo punto sia giudicato dai suoi connazionali.
Lei sostiene pure che, nel realizzare almeno tre film all'anno, Palermi non avrebbe mai potuto mettere troppo impegno in *Porto;* e che perciò *Porto* non poteva essere un grande film. È un'inferenza non logica, poiché la maggior parte dei registi italiani attivi negli anni Trenta realizzavano spesso tre film all'anno: Mattoli ha diretto 32 film tra il 1930 e il 1943, Blasetti 21, Righetti, 34, Camerini 22, Brignone 36, e C.L. Bragaglia 29. Ma è certo che alcuni di questi registi, se non la maggior parte di essi, hanno prodotto buoni film nonostante (ovvero grazie) la loro prolificità. Lo stesso vale per i registi americani; Mervyn LeRoy, ad esempio, ha diretto sei film nel 1932, ma uno di questi, *I Am a Fugitive from a Chain Gang,* è senza dubbio una grande opera.
Potremmo discutere sull'identità di O. Orsini. La ringrazio della sua analisi di quel mistero, anche se lei non ha dato una risposta definitiva al problema, e la sua ipotesi di un "O. Orsini" come pseudonimo collettivo appare alquanto presa per i capelli visto che non vi era alcuna necessità di ricorrere a uno stratagemma del genere, poiché tutto il personale tecnico e artistico del film è segnalato nei titoli.
In ogni caso, il mio obiettivo principale è stato raggiunto. Volevo riesumare *Porto* e sottoporlo all'attenzione degli studiosi di cinema. Il mio articolo è stato il primo passo; il suo attacco al mio articolo è stato il secondo. Così, grazie a me e a lei, l'interesse è cresciuto. Mi spiace che le linee della comunicazione internazionale sull'industria italiana del film sotto il fascismo debbano essere inaugurate con i toni aspri e sarcastici del suo attacco, ma la comunicazione aperta a tutti è pur sempre assai più positiva della chiusura nel convenzionale.
Cordialmente,

Elaine Mancini

Cara Mancini,
non capisco perché vuol chiamare «attacco» l'analisi severa ma serena di un infortunio filologico-storiografico. Se ho esagerato nel tono me ne dispiace; certo non nella sostanza.
Lei non confuta una sola delle mie argomentazioni, tranne quelle che è lei ad attribuirmi. Polemizza con le premesse puramente cronistiche del mio articolo, intese a chiarire per il lettore i termini della questione. Inveisce contro la recente storiografia italiana, che accusa di pigrizia, di «taglio convenzionale» nelle ricerche, di «presuntuoso tradizionalismo» e di «riluttanza» allo scambio di idee e di documentazione. (A me parrebbe il contrario, sol che si pensi ai seminari di Pesaro e di Ancona, a quelli di Rapallo, ecc.: ma tant'è). Si chiede retoricamente se «*tutto* il cinema commerciale è fascista», quasi che io lo abbia mai sostenuto o lasciato intendere. Se la prende coi redattori di «Immagine», che pure hanno ospitato il suo saggio, e rimprovera a «Bianco e Nero» di avere ospitato il mio: quasi che una sede che lei definisce più prestigiosa bastasse a dare autorità a uno scritto che per avventura ne fosse sprovvisto.
Si difende da accuse che non le ho mai rivolto, come quella di aver ignorato l'esistenza di una copia di *Porto* presso la Cineteca nazionale, e mi imputa di averglielo taciuto nel 1979, in un incontro di cui — mi scusi — non ho memoria e che comunque è precedente all'acquisizione della copia. Sostiene che io abbia definito *Porto* «un melodramma di scarso valore» e non è vero (anche se lo penso), che abbia posto la prolificità di Palermi in diretta connessione col modesto risultato del film, e anche questo

non è vero (se penso che tra i quattro o cinque film da lui realizzati nel 1940 si colloca un'opera come *La peccatrice*).
Dopo avere così cincischiato sembra decidersi a entrare nel merito; ma gli unici due punti che tocca sono quelli che avevo posto in forma di congettura (l'identità del misterioso sceneggiatore Orsini e il cambiamento del titolo da *Porto* a *Il delitto di Mastrovanni*). Io motivavo le mie congetture: lei si limita a non accoglierle (padronissima), ma non oppone congetture diverse.
La questione del titolo le dà però occasione per un "numero" che deve apparirle decisivo. Lei «non sopporta» e «non riesce ad accettare» il mio «segregazionismo»: le mie considerazioni sul gusto e la cultura dei nostri emigrati e delle nostre popolazioni meridionali degli anni Trenta sono spia di un «elitismo culturale» che a lei ripugna, per il quale però lascia che io «sia giudicato dai *miei* connazionali», braccio secolare di Elaine Mancini. Grato per avermi risparmiato l'accusa esplicita di razzismo, vorrei però consigliarla a rinforzare un po' le sue conoscenze sulla letteratura meridionalistica più autorevole e chiederle: ha mai visto con quali titoli venivano presentati non dico negli anni Trenta, ma ancora in epoca recentissima, certi film italiani ad Avella, a Battipaglia, a Pizzo Calabro? Comunque, le confido volentieri di non esser nato né a Bolzano né a Domodossola, ma di esser figlio di quelle terre che vorrei "segregare" culturalmente.
E la sostanza del mio articolo? Le mie osservazioni sulle inesattezze, lacune, manipolazioni, fantasticherie, fraintendimenti, capovolgimenti e sconvolgimenti di cui il suo saggio è costellato? Sul suo giocherellare con date, eventi e circostanze? Sul preteso — da lei — antifascismo di *Porto?* Di tutto questo — la sola cosa che conti, sul piano della serietà filologica — lei si sbriga con molta disinvoltura: semplicemente tacendo.
Sono comunque d'accordo con lei: l'interesse verso il cinema italiano più sconosciuto e, talvolta, misconosciuto va alimentato, e anche questa polemica, ancorché condotta da me coi toni «aspri e sarcastici» di cui lei si duole, potrà sortire effetti benefici, restandone attribuito a lei il merito principale. Nel caso in questione, *Porto* è ormai stampato su supporto di sicurezza e le porte della Cineteca nazionale sono, come sempre, aperte a chi voglia varcarle. Ogni verica è possibile.
Con stima e cordialità,

Guido Cincotti

E. De Giorgi, P. Pastore e C. Pilotto in *Porto* di Amleto Palermi

Maggiori fondi al C.S.C.

Saranno aumentati i fondi a disposizione del Centro sperimentale di cinematografia. Questo è il risultato dell'incontro, avvenuto il 16 gennaio, fra il ministro del Turismo e dello Spettacolo, Lelio Lagorio, e il presidente, il vice presidente e il direttore generale del C.S.C.
Il presidente Giovanni Grazzini ha presentato al ministro un piano di investimenti per il triennio 1985-87, indispensabili per consentire al Centro sperimentale di cinematografia di realizzare le sue potenzialità e di corrispondere alle attese della cultura e dell'industria cinetelevisiva italiana e internazionale. A questo fine il presidente ha chiesto un aumento delle risorse finanziarie assegnate al Centro per il 1985. Sulla base dell'attuale bilancio, infatti, il Centro si vedrebbe costretto a sospendere l'attività entro la prima metà dell'anno.
Il ministro Lagorio ha assicurato che nel quadro della nuova legge generale di finanziamento dello spettacolo, già approvata dalla Camera e attualmente all'esame del Senato, il Centro sperimentale di cinematografia sarà sostenuto nella misura più congrua per la realizzazione dei suoi programmi.

L'on. Pillitteri per lo sviluppo del C.S.C.

L'on. Paolo Pillitteri, responsabile del settore cinema e tv del Partito socialista italiano, il 18 gennaio è stato ospite del C.S.C., nell'ambito del programma di visite di esponenti della vita politica. Ricevuto dal presidente Giovanni Grazzini, ha visitato le aule, la nuova sede della Cineteca nazionale, i teatri di posa, la biblioteca e le attrezzature didattiche, e ha assistito a un'esercitazione degli allievi di regia.
Al termine della visita l'on. Paolo Pillitteri ha dichiarato: «Il Centro sperimentale di cinematografia è una struttura fondamentale per il cinema italiano, per i giovani e per tutti coloro che hanno a cuore l'avvenire di un settore così importante. Inviterò il governo e le forze politiche a intervenire con la massima sollecitudine perché questa struttura, che appartiene alla storia e al futuro del nostro paese, sia messa in condizione di agire al meglio e di sviluppare le sue potenzialità con adeguati finanziamenti. Nel momento in cui Parlamento e governo si accingono a una difesa concreta della produzione cinematografica nazionale con l'introduzione di nuove norme nel decreto radiotelevisivo, l'investimento in forze giovanili non può essere che la logica conseguenza di un nuovo atteggiamento nei confronti del cinema italiano».

Ospiti d'onore dell'AGIS

Rappresentanti della dirigenza, degli allievi e dei docenti del C.S.C. sono stati l'11 gennaio, insieme coi rappresentanti dell'Accademia d'arte drammatica, gli ospiti d'onore dell'AGIS al tradizionale appuntamento per il nuovo anno del «Giornale dello spettacolo». Hanno partecipato alla serata il ministro Lagorio e produttori, autori, critici e giornalisti cinematografici.

Un seminario per trasmettere emozioni

L'attrice Ingrid Thulin ha tenuto dal 16 gennaio al 15 febbraio un seminario di tecnica della recitazione per gli allievi attori. Dopo aver scelto un'aula più piccola e rac-

colta, per favorire la concentrazione degli allievi, l'attrice ha svolto le sue lezioni sulla base di testi teatrali di autori con forte carica psicologica, in particolare Ibsen e Strindberg. Nelle esercitazioni ha badato non tanto alla dizione degli aspiranti attori quanto alla loro capacità di trasmettere emozioni, e ha dedicato una cura particolare ai movimenti, consigliando di intensificare le lezioni di mimo e danza.

Il punto sulle esercitazioni degli allievi

Nel corso dell'anno accademico 1984-85, che è l'anno del diploma, a ciascuno degli allievi viene data la possibilità di realizzare almeno un'esperienza cinematografica e una televisiva. Alle esercitazioni, che sono coordinate dalla direzione, con la collaborazione dell'organizzatore generale della produzione Mario Silvestri e dell'Istituto Luce, partecipano tutti gli allievi dei vari corsi (sceneggiatura, regia, recitazione, organizzazione della produzione, fotografia, scenografia, costume, tecnica del suono, montaggio, animazione).
In particolare, gli allievi del corso di montaggio stanno ultimando la lavorazione dei cinque episodi del progetto *Suono e sogni*, ideato, scritto e diretto da allievi del corso di informazione audiovisiva e girato a colori, in 16 mm. Due allievi del corso di informazione audiovisiva stanno ultimando la sceneggiatura del progetto *Memorie del sottosuolo*, parecchi di essi hanno già fatto le esercitazioni di regia televisiva, e tutti insieme stanno studiando, in collaborazione coi colleghi di altri corsi, la realizzazione del progetto pubblicitario *Fiat*, per il quale si è già avuta la risposta positiva della casa torinese. Gli allievi dei corsi di regia televisiva di informazione audiovisiva proseguono nelle esercitazioni di regia televisiva registrando rifacimenti di scene di vecchi film. Gli allievi del corso di animazione portano avanti gli episodi di un vasto progetto che prevede l'impiego di varie tecniche di animazione. Gli allievi del corso di regia cinematografica hanno messo in cantiere i nove progetti scritti da loro stessi e sceneggiati, in alcuni casi, in collaborazione coi colleghi di sceneggiatura.

***Aldis* gira il mondo**

Il film *Aldis* di Giuseppe Gaudino, prodotto dal C.S.C., è stato ammesso al 35° festival internazionale del film di Berlino, che si è tenuto dal 15 al 26 febbraio, è stato inviato agli Incontri internazionali "Henry Langlois", in programma a Tours (Francia) dal 28 febbraio al 5 marzo, ed è candidato per l'Italia alla "Student Film Award 1985", la manifestazione annuale promossa dall'Academy of Motion Picture and Sciences di Los Angeles (USA) e riservata agli allievi delle scuole di cinema e televisione aderenti al CILECT (International Liaison Center of Schools of Cinema), che si svolgerà il 16 giugno.

Quattro per Fellini

Quattro allievi sono stati scritturati da Fellini per il film *Ginger e Fred*. Sono Eugenio Cappuccio come assistente alla regia, ed Elena Cantarone, Pierluigi Cuomo e Laurentina Guidotti come attori.

La Biblioteca è aperta anche di pomeriggio

Per venire incontro alle richieste degli studenti, dei ricercatori e degli studiosi di cinema, la Biblioteca rimarrà aperta, per due giorni alla settimana, anche di pomeriggio.
Il nuovo orario di apertura al pubblico è il seguente: lunedì, mercoledì e venerdì dalle 9 alle 14,30; martedì e giovedì dalle 9 alle 18.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa), indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenstejn inedito L. 10.000*
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti:: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tenica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000.
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross.) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000

NOTIZIE

La retrospettiva del cinema di animazione tedesco degli anni '60 ha fatto, tra il 6 e il 13 novembre 1984, un giro d'Italia passando per Milano, Padova, Torino, Napoli e Palermo. Organizzata dal critico Joachin Kreck per il Goethe-Institut delle rispettive città, ha costituito una rara occasione di incontro con una cinematografia poco nota anche agli addetti ai lavori.

Gli Incontri cinematografici d'autunno di Firenze hanno offerto, dal 9 al 14 novembre 1984, una retrospettiva completa della produzione di Joseph Losey, una retrospettiva delle opere di Nanni Moretti e Peter Dal Monte, una sezione dedicata al cinema femminile e un omaggio a François Truffaut. La rassegna sul regista americano partiva dal suo primo lungometraggio, *Il ragazzo dai capelli verdi* (1948) e andava fino all'ultimo, *La trota*, presentato alla Mostra di Venezia del 1982 e mai uscito in Italia, e comprendeva un inedito per l'Italia, *The Big Night*, l'ultimo film girato da Losey in America prima di trasferirsi in Europa.

La 2ª edizione di "Sulmonacinema", la rassegna che la cittadina abruzzese ha ospitato dal 18 al 25 novembre 1984, era dedicata ad "Aspetti del cinema ungherese" degli anni '70 e '80 e comprendeva circa 40 film, ordinati in quattro sezioni: cinema per bambini, cinema per ragazzi, personale di Peter Bacso, e informativa. Ai film sono stati affiancati incontri con registi e rappresentanti del cinema ungherese, concerti, mostre fotografiche e artigianali, e dibattiti.

La 4ª Rassegna del cinema africano si è tenuta a Verona dal 20 al 23 novembre 1984. Promossa dall'Ente rassegna cinematografica, ha presentato 9 film prodotti dalla Tunisia, chiudendo con una tavola rotonda su quella cinematografia, che viene considerata una delle più solide del continente africano.

L'incontro informale tra una delegazione italiana e una francese che ha concluso la sesta edizione del Festival del cinema italiano di Nizza, svoltosi dal 27 novembre al 4 dicembre 1984, è stato un'occasione diversa da quelle istituzionali per esaminare l'immediato futuro delle due cinematografie, all'indomani di una serie di accordi fra il ministero dello spettacolo italiano e quello della cultura francese che fanno sperare in un sensibile miglioramento degli scambi fra i due paesi. L'incontro ha consentito di discutere i maggiori temi di attualità: la sfida al colosso produttivo e distributivo americano; la necessità di rinsaldare i rapporti bilaterali prima ancora di aprire accordi con gli altri paesi della Comunità europea; gli strumenti economici e fiscali per migliorare la situazione di un mercato in costante rapida evoluzione. I rappresentanti delle due delegazioni hanno anche formulato proposte concrete di reciproca assistenza. Per l'Italia erano presenti gli esponenti dei vari enti e istituzioni dello spettacolo, e numerosi autori.

"Cinema e storiografia in Europa", il convegno internazionale che si è svolto a Reggio Emilia il 30 novembre e il 1° dicembre 1984, a cura di Aldo Bernardini, ha trattato i seguenti argomenti: "Obiettivi, temi e prospettive della ricerca storica sul cinema, dal punto di vista delle strutture industriali e commerciali e da quello del linguaggio e dell'arte" (relatori Gian Piero Brunetta e Jean-Pierre Jancolas); "La situazione delle fonti per la ricerca storica sul cinema" (con comunicazioni di Vittorio Martinelli, Vincent Porter, Jean A. Gili, Marcel Oms, Jean-Pierre Jancolas e Dejan Kosanovic); "Il cinema nelle regioni italiane tra il 1896 e il 1906: film, personaggi, circuiti e organizzazioni" (con relazioni e comunicazioni di vari studiosi). La manifestazione era arricchita da saggi di film muti restaurati dalle cineteche italiane e dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, e da una rassegna cinematografica (curata da Alfredo Baldi, Claudio Camerini e Marco Zambelli) dedicata ai vari modi con cui il cinema italiano ha trattato eventi e figure della storia.

La "Settimana internazionale del cinema muto", organizzata a Forlì, dal 5 al 10 dicembre 1984, dal Centro studi cinetelevisivi di José Pantieri in collaborazione coi ministeri dello spettacolo e dei beni culturali, comprendeva proiezioni, incontri di studio, seminari e mostre di manifesti, di fotografie e di antiquariato cinematografico. Sono stati proiettati circa 200 titoli di film rari del cinema muto, in molti casi unici al mondo e inediti per l'Italia, divisi per categorie e generi.

"Club a club", la manifestazione incentrata sulla storia e l'attività dei cineclub italiani, si è svolta a Roma dal 12 al 21 dicembre 1984. Organizzata dall'Officina film club, ha offerto proiezioni e dibattiti. Le proiezioni comprendevano circa 100 titoli, tra film (venti dei quali inediti o rari per l'Italia), cortometraggi, documentari, cartoon muti degli anni '20, inchieste. Gli incontri-dibattito hanno riguardato il caso Kezich e la qualità delle proiezioni nei cinema italiani; l'articolo 28 e le produzioni indipendenti e individuali; la difficile vita della distribuzione indipendente; la condizione dei cineclub.

"Il surrealismo e il cinema" è il titolo della rassegna che si è svolta a Roma dal 14 dicembre 1984 al 23 gennaio 1985. Organizzata da Filmstudio '70 e dagli assessorati alla cultura della Regione Lazio e dei comuni di Cori e Sezze, la manifestazione era divisa nelle seguenti sezioni:

I precursori: Méliès, i serials, i grandi comici del muto, l'espressionismo tedesco; Dada al cinema; I classici del cinema surrealista; Luis Buñuel: film messicani, spagnoli, francesi; Il surrealismo "istintivo" di Jean Cocteau; Film hollywoodiani degli anni '20/'30 amati dai surrealisti: l'oriente favoloso, le grandi dive, l'horror, i film comici; Il surrealismo e le avanguardie cinematografiche degli anni '50/'60; Documenti sul surrealismo. I film della rassegna sono stati proiettati anche nei comuni di Cori e Sezze, in provincia di Latina.

Una personale di Jean Cocteau è stata data a Venezia dal 6 gennaio al 10 febbraio. Realizzata con la collaborazione della Cinémathèque du Service Culturel dell'Ambasciata di Francia e del critico Francesco Dorigo, la rassegna comprendeva dieci film, tutti in versione originale: *Le sang d'un poète* (1930), *Le belle et la bête* (1946), *L'aigle à deux têtes* (1947), *Les parents terribles* (1948), *Orphée* (1950), *Le testament d'Orphée* (1960), che costituiscono il corpus del lavoro registico di Cocteau; *L'eternel retour* (1943) di Jean Delannoy, scritto da Cocteau; *La dame de Montecarlo* di Dominique Delouche e "La voce umana" (episodio del film *L'amore*) di Roberto Rossellini, entrambi tratti da testi di Cocteau; *Jean Cocteau* di Roger Stéphane e Roland Darbois, realizzato nell'ambito della serie "Portrait souvenir" dedicata ai grandi scrittori francesi.

Il "Jazz film festival" ha tenuto la sua prima edizione a Mestre (Venezia) dal 23 gennaio al 9 febbraio. Ideato dall'Ufficio attività cinematografiche del Comune di Venezia con lo scopo di analizzare gli aspetti del rapporto storico tra il cinema e la musica jazz, il festival ha offerto una retrospettiva di oltre 50 titoli (musical, film biografico, film non musicale con colonna sonora jazz, opera sperimentale, cartoon, concerto filmato), due seminari sull'uso del jazz nel musical (Ermanno Comuzio) e sull'impiego del jazz nel cinema di genere non musicale (Roberto Pugliese), e mostre fotografiche e audiovisuali.

"Film-maker", la rassegna di cinema e video di nuovi autori, che si è tenuta a Milano dal 31 gennaio al 3 febbraio, ha sottolineato, con la sua natura di "laboratorio", i risultati acquisiti, i limiti esistenti e le possibilità di crescita del cinema giovane in Italia. Alla rassegna ha partecipato *Aldis*, il film di Giuseppe Gaudino prodotto dal Centro sperimentale di cinematografia.

"Bravo!" Tra palcoscenico e set: il mestiere dell'attore nella Germania del Novecento è il titolo della rassegna che si è svolta a Reggio Emilia dal 3 al 10 febbraio, con la collaborazione, fra gli altri, della Cineteca nazionale. Sono stati presentati 29 film (9 in versione italiana, gli altri in versione originale con sottotitoli o con traduzione simultanea), con l'intento di stabilire il ruolo svolto dai grandi attori del teatro tedesco nel cinema degli anni '20 e '30, e il contributo dato dagli interpreti contemporanei all'evoluzione del Nuovo Cinema Tedesco.

Un convegno di studi sul suono e la musica si è tenuto a Bologna dal 16 al 19 febbraio nell'ambito della manifestazione internazionale "L'immagine elettronica", concentrando l'attenzione sui moderni sistemi di trattamento del suono e sui riflessi che essi possono avere nello stesso campo della creazione musicale. Tre delle sei sedute sono state dedicate ai "Sistemi di trattamento del suono", alle "Interferenze musico-tecnologiche" e ai "Sistemi di sincronizzazione, elaborazione e distribuzione del suono digitale".

Una retrospettiva di Ernst Lubitsch è stata presentata a Trieste dal 1° al 3 marzo. Organizzata dal Goethe-Institut di Trieste in collaborazione con la Cappella Underground, ha proposto le versioni recentemente restaurate di *Schumpalast Pinkus* (1916), interpretato dallo stesso Lubitsch, *Carmen* (1918) con Pola Negri, *La principessa delle ostriche* (1919), *Die Puppe* (1919), *Madame Dubarry* (1920), *Anna Bolena* (1920), *Sumurun* (1920). I film sono stati introdotti da Enno Patalas, che ha curato il restauro dei film *Metropolis* di Fritz Lang e *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* di Friedrich Murnau. Frieda Grafe ha parlato delle radici culturali di Lubitsch.

Il 31° Festival internazionale del cortometraggio, che si svolgerà a Oberhausen (Germania) dal 22 al 27 aprile, avrà come tema "Il cammino verso il vicino". Particolare attenzione sarà rivolta ai film di documentazione sociale, alle nuove tendenze nel film d'animazione, in quello sperimentale e nel cortometraggio di fiction; ai film di allievi di scuole di cinema e a quelli di autori delle nazioni emergenti in campo cinematografico. Per informazioni: Westdeutsche Kurzfilmtage, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen (Germania).

Il 33° Festival internazionale film della montagna e dell'esplorazione "Città di Trento" si terrà dal 28 aprile al 4 maggio. I film di montagna devono recare un apprezzabile contributo alla conoscenza e alla valorizzazione della montagna; i film di esplorazione devono documentare una spedizione condotta in luoghi poco conosciuti oppure documentare un'indagine di valore scientifico svolta direttamente su uno di questi aspetti della Terra: antropologico, ecologico, fisico, archeologico, naturalistico, faunistico. Fuori concorso, è prevista una sezione di film in video-tape. Per informazioni: Festival internazionale film della montagna e dell'esplorazione "Città di Trento", via Verdi 30, 38100 Trento.

Il 4° Festival internazionale del film d'arte e dei mestieri d'arte si terrà a Aubusson (Francia) dal 4 al 9 giugno. Saranno ammessi film sugli artigiani d'arte e film sui metodi creativi dell'artigiano d'arte. Per informazioni: Patrick Cazals, Jean-François Marliac - CCAJL - Avenue des Lissiers B.P. 89 - 23200 Aubusson (Francia).

SUMMARY

Sixteen Hours of Anger

In a long interview, director Edgar Reitz, who became famous for *Heimat*, the film-revelation of the 1984 Venice Film Festival, discusses the various phases of his career, indirectly offering a glancing history of the New German Cinema. His childhood in a little town in the Unsrück, a passion for the cinema, photography and literature, his flight to Munich, university studies in theater history, organizing film seminars, meeting Jean Cocteau and making the decision to become a filmmaker, his first shorts made jointly with others, getting his degree, the documentary *Krebsforschung*, which won a prize at the Festival of Scientific Films in Rome, the Oberhausen Manifesto with the decisive backing of Alexander Kluge, founding the film school, making commercials, road safety shorts, industrial films, experimental works; working with Kluge, shorts on children, and then *Mahlzeiten*, which won the first-film prize at Venice in 1959; the brakes of '68 ideology, collective films, turning to narrative in *Die Reise nach Wien* which ends in financial disaster; breaking with Kluge, the television success of *Stunde Null* and the fiasco of *Der Schneider von Ulm;* an autobiography written to see into himself better, a documentary on the region where he was born; and finally *Heimat*, the fruit of the deep hatred maturing during twenty-five years of work and film experience.

In Search of Roots.

Edgar Reitz is a typical representative of the first generation of the New German Cinema, which more or less consciously broke with its fathers' generation and their values, their morality and their way of seeing the world, and which one might say re-invented the cinema. From the start of his filmmaking career, Reitz showed a marked taste for experimentation. Each of his films goes a step beyond what he did before. Only one point he finds indisputable: film is a language in the same way literature, painting and music are, and you have to learn this language, not only to make films, but also to understand them. First as scriptwriter, then as assistant cameraman, director of photography, inspector of production, editor and finally director, he revolts, along with Alexander Kluge and others who signed the Oberhausen Manifesto, against submitting to the market; he counters "prepackaged cinema" with "auteur cinema" open to the autobiographical experiences of directors and more generally, to social experience. It should be noted, however, that for Reitz, the principle of auteur cinema isn't a tactical idea of film politics, but his artistic credo. This explains his works' scanty success with the public, except for the documentary *Krebsforschung*, the film *Mahlzeiten*, and the television hit *Stunde Null*. Finally he makes *Heimat*, a filmic masterpiece. Making it, paradoxically, first required a defeat. His existential crisis, the feeling of being a failure as an artist, a loss of self-identity, all motivate Reitz to return to his own origins, to his homeland, where he has kept alive the memory of his boyhood. It is this very search for his deepest roots that allows the film to open up like a window on reality, making it capable of recording the experience of the world and of history.

Remembering Truffaut

Truffaut is gone, but his cinema remains: for the obvious reason that his work carries a message, for the presence/absence of his apparitions as an actor, and especially for the way in which many of his films have been and continue to be a meditation, more often indirect than direct, on the origins, nature and functions of cinema and

more generally of reproduction and communication. Used to coming to terms with two different realities of cinema, production and theory, Truffaut went through many genres. He developed a dialectic between accepting the codes and claiming the freedom he so prized in some of the American directors, indicating the richness of the filmic imaginary and the complexity of an itinerary that unfolds between memory and reality, and reminding us in general of the underground connections between writing and the imagination.

"Isa's Decision"

This is the idea for a film that Roberto Rossellini dictated to Truffaut in 1956 and which Truffaut typed out; it tells the story of Isa, who scandalized Hollywood by leaving her rich, famous comedian husband, Jimmy. It all began in Paris, on their first trip to Europe, when Isa bumps into Wyman, her first husband. A brilliant man with great literary promise, Wyman got divorced from her without an explanation, remarried an heiress, divorced her too, and dropped out of sight. Now he's a debt-ridden alcoholic and shares an apartment with a young poet. Isa, who never stopped loving him, married Jimmy for lack of any other interest in life after single-handedly creating the comic character that made him famous. She asks Wyman for an explanation, but is thrown out of his apartment. Determined to help him, she pays his debts and goes back to the apartment. After a fight, Wyman throws his manuscript into the fire, gets drunk and falls asleep. Isa, who has rescued the manuscript from the fire, realizes the greatness of Wyman's soul while she reads it and understands he left her because he felt like a failure, unworthy of her. She decides to go back to him. At first Wyman refuses her help, then agrees to give up drinking; but he dies asphyxiated from a gas leak while lying on the bed, writing a love poem to Isa.

Emilio Cecchi and the Cinema: The Debate Goes on

The perceptive critic and film theater habitué; the passionate, rational journalist "discovering" Hollywood; the producer who tries to bring Italian cinema back to a high artistic and cultural level in 1932-33; the theoretician who delves into an analysis of film language in relationship to other artistic languages; the co-scriptwriter of Mario Soldati's *Piccolo mondo antico*, Alberto Lattuada's *Giacomo l'idealista*, F.M. Poggioli's *Sissignora* and Carmine Gallone's *Harlem*. These are the links between Emilio Cecchi and the cinema, analyzed at a round table in Florence on the anniversary of the birth of this important literary and film figure.

On Seeing *San Francisco* Again

Every film dissolves into its component parts with time and remains as the anonymous or signed document of an age. Anyone who watchers a "historic" film sets his memory in motion, feels nostalgia for his youth, and recalls the whole constellation of his past desires. That film is the untouchable but documented "site" of those desires. Seeing W.S. Van Dyke's *San Francisco* again...

Cineteca: Ugo Falena's *Julian the Apostate*

This is the story of the Roman emperor Julian, who tried to bring classical civilization back to life, the values of Hellenism, the freedom of thought and the cults that existed in Greece before the Roman conquest. Ugo Falena goes against the tide in reevaluating the Apostate emperor of Christian historiography, and the author hypothesizes that episodes and characters for this revision of Julian's biography were taken from Henrik Ibsen's play "Caesar and Galileo".

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, di Claudio Camerini. - *Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema*, di Virgilio Tosi. - *La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte*, di Giuseppe Turroni. - *La sala cinematografica come dispositivo spettacolare*, di Lodovico Stefanoni. - *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche*, di Alberto Angelini, Elio Pasquali. — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio*, di Guido Fink. - *Il cinema armeno*, di Roberto Ellero. - *C'era una volta la Warner*, di Claver Salizzato. — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce*, a cura di Enrico Magrelli. - *Il lungo sonno del cortometraggio*, di g.z. — FILM: *La notte di San Lorenzo: la favola e la storia*, di Bruno Torri. - *Identificazione di una donna: prima ipotesi per la definizione dello stile*, di Lorenzo Cuccu.

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini*, di Giorgio Tinazzi. - *Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini*, di Marco Vallora. - *Nel '38, Zavattini (per caso)*, di Antonello Trombadori. - *"Miracolo a Milano" - Sceneggiatura desunta dalla moviola*, a cura di Angela Prudenzi. - *Per una filmografia di Cesare Zavattini*, a cura di Pier Luigi Raffaelli. - *Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini*, a cura di Mario d'Amico.

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini*, di Cesare Biarese. - *Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema*, di Claver Salizzato. - *Hong Kong: introduzione ai "generi"*, di Marco Müller. - *Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario*, di Giovanni Buttafava. - *Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile*, di Roberto Escobar. - *Come e perché l'obiettivo cinematografico*, di Mario Bernardo.

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini»*, di Emilio Cecchi. - *Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi*, di Gian Piero Brunetta. - *Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese*, di Piera Detassis. - *I trent'anni di Elio Petri*, di Aggeo Savioli. - *Il cinema ritrovato di Mikio Naruse*, di Luciano De Giusti. — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni*, di a.p. — FILM: *E la nave va*, di Franco Pecori - *Prénom Carmen/C'est-à-dire 1+2+3=4*, di Giuseppe Ghigi. - *Nostalghia, Nostalghia...*, di Giovanni Buttafava. - *Die macht der Gefühle/Kluge ovvero la forza dei sentimenti*, di Giovanni Spagnoletti. — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro*, di Luciano Michetti Ricci.

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio*, di Gino Visentini. - *Peter Kubelka, scultore del tempo*, di Stefano Masi. - *Cinema e tv fra teoria e didattica*, di Mario Arosio. - *Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra*, di Marco Giusti. — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file*, di Paolo D'Agostini. - *Sorrento: il rischio ha pagato*, di Callisto Cosulich. - *Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50*, di Bruno Torri. — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?"*, di Sergio Frosali. — FILM: *"Fanny e Alexander": il teatro intimo di Bergman*, di Pietro Pintus.

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno*, di Pietro Pintus. - *La bella addormentata in camicia nera - La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944)*, di Ermanno Comuzio. - *I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura*, di Giovanni Spagnoletti. — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia*, di Stefano Masi. - *La famiglia, un cinedilemma*, di Lietta Tornabuoni. — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare*, di Fabio Gasparrini. — FILM: *"Ballando ballando": una ghirlanda caduta di sghimbescio*, di Marco Vallora. - *"Furyo": eros e rito nel passato che ritorna*, di Enrico Magrelli. - *"Tradimenti": la coscienza di una sconfitta*, di Gian Maria Guglielmino. — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia*, di Guido Cincotti.

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: *Dossier Buñuel: Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel*, di Piera Detassis; *Quei pallidi oggetti del desiderio*, di Paola Benigni. - *Franco Rossi: una biografia critica*, di Marco Leto. - *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947)*, di Achille Frezzato. — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema*, di Giuseppe Cereda. - *Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro*, di Sauro Borelli. — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi*, di Bruno Torri. — FILM: *"Enrico IV": la rinuncia alla metafora*, di Mauro Manciotti. — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier*, di Riccardo Redi.

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi*, di Michelangelo Antonioni. - *"Heimat": il film-evento*, di Pietro Pintus. - *"Oltre le sbarre": con provocazione*, di Callisto Cosulich. - Italiani in Mostra: *"Kaos": la svolta dei Taviani*, di Bruno Torri; *"Carmen": i meriti di Rosi*, di Pietro Pintus; *"C'era una volta in America": Leone e la memoria*, di Piera Detassis; *"Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa*, di Giorgio Tinazzi; *Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri*, di Giuseppe Ghigi; *Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura*, di Leonardo Autera; *Sezione tv: frammenti di mercato*, di Enrico Ghezzi. — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia*, di Nino Genovese. - *Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria*, di Mario Gallo. — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero*, di Giuseppe Turroni. — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo*, di Enrico Magrelli. — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico*, di Francesco Callari.

GREMESE EDITORE:
Via Virginia Agnelli, 88 - 00151 ROMA

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Piemonte

ALBA: Coop. La Torre

ALESSANDRIA: Bertolotti, Dimensioni, Gutenberg, Pampuro

ASTI: Borelli, Caldi Zappa

BIELLA: Del Viale, Giovannacci

BORGOSESIA: Corradini

BRA: Mellano

CUNEO: L'Ippogrifo, Moderna

NOVARA: La Talpa

TORINO: Artemide, Books Store, Campus, Celid, Claudiana, Coop-Cisl, Comunardi, Druetto, Feltrinelli, Fogola, Gambetta, Hellas, La Coupole, Moderna, Oolp. aut of, Paravia, Petrini, Spes, Stampatori Universitari, Vasquez, Zanaboni

PINEROLO: Elia Romano

VALENZA PO: Ricci

VERCELLI: Dialoghi

Val d'Aosta

AOSTA: Aubert

CHAMPOLUC: Livres et Music

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Rinascita

BRESCIA: Rinascita

CREMONA: La Rateale

MANTOVA: Luxembourg

MILANO: Clued, Clup, Dello Spettacolo, Europa, Emporio Arconati, Feltrinelli, La Comune, Milano Libri, Tadino, Unicopli srl, Unicopli Cuem

PAVIA: L'Incontro

SUZZARA: Ulisse

Trentino Alto-Adige

TRENTO: Agostini

Veneto

BELLUNO: Mezzaterra

CONEGLIANO: Canova

FELTRE: Moderna

ODERZO: Becco Giallo

PADOVA: Calusca, Cappelli, Feltrinelli, Liviana, Lib. Marsilio, Progetto

TREVISO: Canova, Centro Servizi Bibl.

VENEZIA: Cafoscarina, Il Fontego, Lamarmora, Grosso, Rinascita

VICENZA: Traverso

Friuli Venezia-Giulia

MONFALCONE: Rinascita

TRIESTE: Moderna, Morgana, Italo Svevo

UDINE: Coop. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

GENOVA: Athena, Feltrinelli, Liguria Libri, Sileno

IMPERIA: La Talpa

NOVI LIGURE: Aldus

RAPALLO: Del Mastro

SANREMO: Sanremo Libri

SESTRI LEVANTE: Omnia

Emilia-Romagna

BOLOGNA: Bolognina, CDF, Feltrinelli, Ingr. Libri, Minerva, Novissima, Nuova Edigross, Parolini, Zanichelli

CARPI: Coop. Rinascita

FAENZA: Incontro

FERRARA: Centro Controinformazione, Spazio Libri

FORLÌ: Foschi

MODENA: Coop. Rinascita, Galileo

PARMA: Feltrinelli, Pellacini Francesco

PIACENZA: Neruda

RAVENNA: Coop. Rinascita

REGGIO EMILIA: Cagossi e Bertoni, Del Teatro Dinasi, Nuova Rinascita, Vecchia Reggio

RIMINI: Caimi, La Moderna

Toscana

AREZZO: Pellegrini

EMPOLI: Rinascita, Semprepiovi

FIRENZE: Alfani, Del Porcellino, Feltrinelli, GPL, Int Seeber, Pellicini, Rinascita, Salimbeni, S. Marco, Uncini

FORTE DEI MARMI: Apolloni

LIVORNO: Belforte, Fiorenza

LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi

MASSA: Gasperini

MONTECATINI: Vezzani

PISA: Goliardica, Vallerini

PISTOIA: Dello Studente

SESTO FIORENTINO: La Rinascita

SIENA: Feltrinelli

VIAREGGIO: Galleria del Libro

Marche

ANCONA: Fagnani Ideale, Fornasiero

ASCOLI PICENO: Rinascita

CIVITANOVA: Rinascita

JESI: Cattolica, Incontri

MACERATA: Piaggia Floriani

PESARO: Campus

SENIGALLIA: Emme, Sapere Nuovo

URBINO: Cueu, Goliardica Balestrieri

Umbria

FOLIGNO: Carnevali

ORVIETO: Fusari

PERUGIA: L'Altra, Le Muse, Simonelli

TERNI: Alterocca, Goldoni

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Asterisco, Feltrinelli via Del Babuino, Feltrinelli via E. Orlando, Gremese, Leuto, Librars e Antiquaria, Micene, Mondoperaio, Paesi Nuovi, Rinascita, Rizzoli, Scienze e Lettere, Supermercato Messaggerie, Uscita

VITERBO: Etruria

Molise

BENEVENTO: Chiusolo, Coop. Nuovo Politecnico

Campania

AVELLINO: Petrozziello, Potlacht. 80

NAPOLI: De Simone, Democ. Sapere, Esposito, Federico Volante, Ferraro Fratelli, Guida Alfredo, Guida Mario, Guida Raffaele, Loffredo, Marotta, Minerva, NES

TORRE ANNUNZIATA: Sorrentino

TORRE DEL GRECO: Alfabeta

Calabria

CATANZARO: Villa

COSENZA: Universitas Domus

LAMEZIA TERME: Sagio Libri

NICASTRO: Minerva

VIBO VALENTIA: Mobilio

Sicilia

ACIREALE: Bonanno

CALTANISSETTA: Sciascia Paolo, Sciascia Salvatore

CAPO D'ORLANDO: Longo

CATANIA: Bonaccorso, La Cultura, Minerva, Nuova Cultura

MESSINA: Hobelix, Ospe

PALERMO: Flaccovio S.F., L'Aleph, La Nuova Presenza, Lib. Sciuti

Sardegna

CAGLIARI: Biblos, Cuec, Il Bastione

NUORO: Coop. Novecento

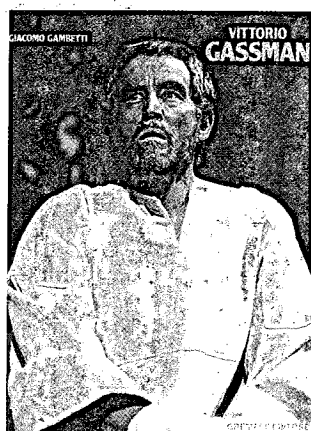
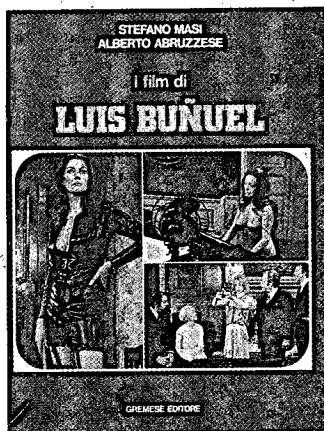
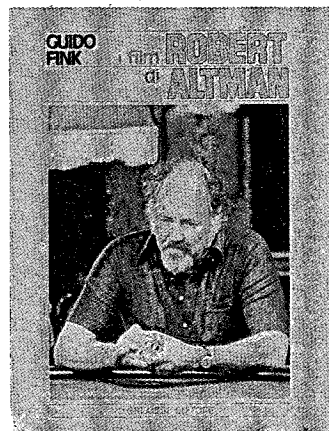
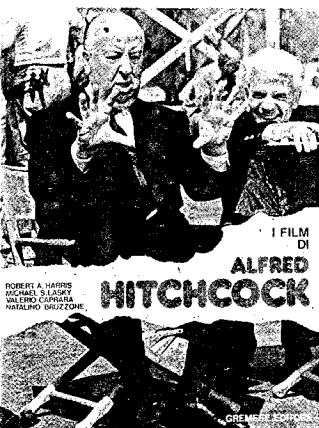
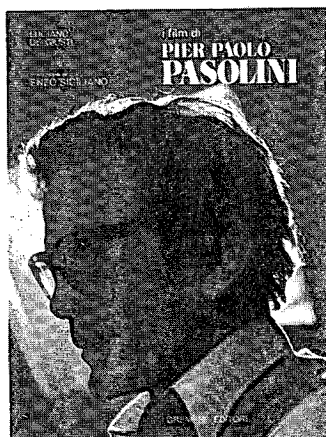
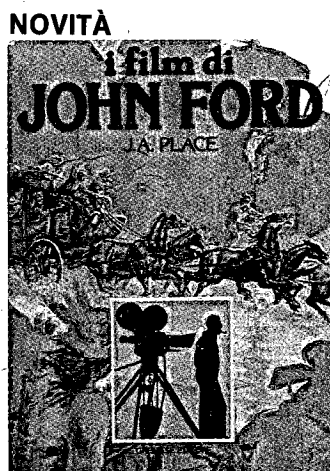
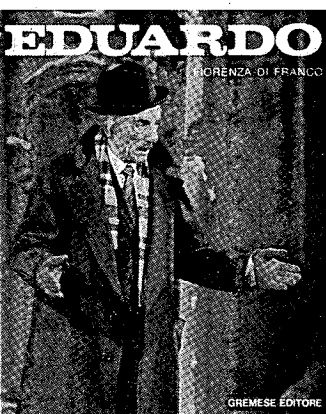
SASSARI: Nonis Vittorio

Svizzera

LUGANO: La Talpa

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

NOVITÀ

L. 24.000

L. 25.000

L. 24.000

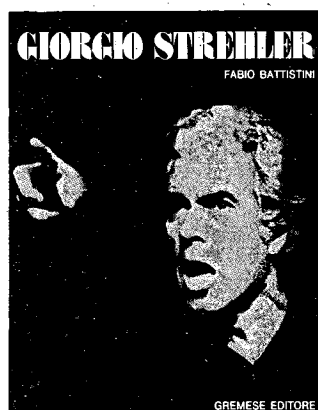
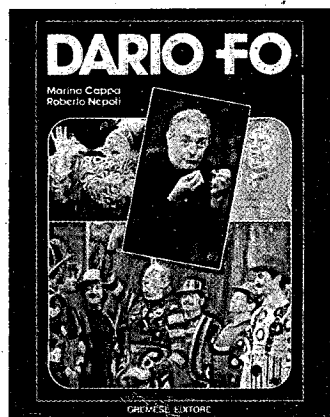
L. 30.000

L. 30.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L.24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
DARIO FO (L. 22.000)

NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 24.000)
ELVIS PRESLEY (L. 24.000)

ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 24.000)
BRIGITTE BARDOT (L. 24.000)

QUOTAZIONI DI BORSA

ACQUISTI SU CATALOGO

videotel

TEMPO LIBERO

PRENOTAZIONI

SPETTACOLI

VIDEOTEL: a domanda risponde

L'era dell'informazione è alle porte. Presto, col Videotel, potremo partecipare attivamente alla vita sociale senza muoverci da casa o dall'ufficio. Potremo effettuare transazioni bancarie, acquistare titoli, stipulare polizze assicurative ed ancora acquistare per corrispondenza, prenotare alberghi, aerei, treni e richiedere ed ottenere un gran numero di informazioni. Sarà sufficiente collegare il telefono ad un televisore opportunamente predisposto. Videotel: una rivoluzione dell'informazione che passa attraverso la rete telefonica. In futuro, sempre di più, molti degli sforzi umani per migliorare la nostra vita e il lavoro passeranno attraverso la rete telefonica SIP. Una rete senza la quale non potrebbe esistere la telematica. Una rete di 90 milioni di chilometri in continua evoluzione tecnologica, in corsa per assicurare il futuro al nostro Paese.